Slavica Bruxellensia

Revue polyphonique de littérature, histoire et culture slaves
de l'Université Libre de Bruxelles

Quadrimestriel - n°5 – février 2010

ISSN : 2031-7654

Édito p. 4

Articles

Milivoj Srebro
La Littérature serbe avant et après la chute du Mur de Berlin p. 7

Natalia Leclerc
Dernières nouvelles du bourbier d'Alexandre Ikonnikov,
un ouvrage d'un satiriste russe à l'usage des Européens ? p. 21

Natalia Dzienisiuk
Les littératures polonaise et biélorusse
dans le contexte du postmodernisme p. 34

Katrin Van Cant
Affronter un lourd passé : débats de presse sur l'Holocauste
en Pologne et en Slovaquie après 1989 p. 49

Entretien

avec Maja Wolny p. 64

Traduction

Amazonie (extraits) de Michał Walczak
par Cécile Bocianowski p. 71

Excellensia p. 80

Recensions p. 85

Comité scientifique :

Dr. Eric Metz
Pr. Jan Rubeš
Pr. Dana Slabochová
Pr. Marek Tomaszewski
Dr. Dorota Walczak
Dr. Nadia Zhirovova

Comité de rédaction :

Sarah Flock
Jeremy Lambert (Rédacteur technique)
Dr. Eric Metz
Katia Vandenborre
Dr. Dorota Walczak (Rédacteur en chef)

Contact :
Slavica.bruxellensia@ulb.ac.be

Édito

Dorota Walczak

Durant les années 1990, la carte politique du monde changea de manière significative, entre autres dans la partie slave de l'Europe. Ces changements furent à la fois fondamentaux et fondateurs. Après des décennies de communisme « commun » sous l'égide d'une USSR en déliquescence progressive, les pays de l'ex-bloc soviétique cherchèrent un chemin vers une nouvelle démocratie, une nouvelle économie et une nouvelle liberté d'expression. Cette voie est périlleuse : il ne s'agit pas seulement d'établir de nouvelles identités mais aussi de convaincre l'Europe occidentale de cette nouvelle « légitimité » européenne qui permettra de considérer les pays slaves sur un pied d'égalité avec eux. Or, la chute du Mur en 1989 ne fut pas qu'un prélude à l'ode à la joie exécutée à l'unisson ; les années suivantes seront syncopées par des tensions ethniques, la guerre des Balkans, d'innombrables scandales politiques et économiques, les affaires de « lustration » et de suspicion en tous genres dans les ex-pays communistes, ainsi que par un chaos parlementaire sans précédent. Mais comme Bronisław Geremek[1] nous l'a souvent rappelé dans ses écrits et ses discours, le communisme était fondé sur la passivité de la société. La tâche la plus ardue, qui se laisse découvrir au sein de la société « post », reste de balayer cette passivité et de responsabiliser la société.

Cependant, ce qui marque les dernières vingt années dans les parties divisées du globe, est assurément l'incroyable développement technologique et communicationnel qui nécessite des perspectives de jugement différentes, mais qui surtout rend possible la communication, l'information : la conséquence en est la transformation des sociétés au-delà de l'imaginaire. Débarrassées du dogme officiel du socialisme réaliste, les littératures et cultures slaves deviennent partie intégrante de la tendance post-idéologique qui caractérise notre tournant du siècle. Ainsi, les auteurs de ce numéro évoquent-t-ils les différents aspects de ce phénomène. En se penchant sur le panorama de la littérature serbe, la nouvelle satire à la russe, la relecture de l'Holocauste, le postmodernisme biélorusse et polonais ou le surréel tragi-comique au quotidien d'un jeune couple dans les aléas de la société contemporaine, ils enregistrent non seulement les changements historiques mais tentent de communiquer l'impact de cette transformation.

À tous les auteurs de ce cinquième numéro qui ont eu le courage et la persévérance d'affronter le sujet du « post '89 » au travers d'une diversité de thèmes, de genres et de styles, avec application scientifique et originalité : Merci ! Et à tous : Une bonne lecture !

1 - Spécialiste de l'histoire médiévale française et homme politique polonais, Bronisław Geremek (1932-2008) fut l'un des principaux artisans des transformations démocratiques qui ont précipité la chute du communisme en Europe de l'est. Il fut en outre l'un des membres fondateurs du syndicat *Solidaność*. Il dirigea la diplomatie polonaise de 1997 à 2000. Après l'adhésion de la Pologne à l'UE en mai 2004, il fut élu député au Parlement européen sur les listes d'un parti réformateur issu de Solidarité.

Articles

Milivoj Srebro

La littérature serbe avant et après la chute du mur de Berlin

La chute du Mur de Berlin, qui a sonné le glas du communisme en Europe n'a pas eu le même impact sur la vie intellectuelle et littéraire dans tous les anciens pays communistes. Si cet important événement historique a effectivement ouvert une nouvelle ère dans l'espace culturel de l'ex-bloc soviétique – une ère où les écrivains pouvaient enfin espérer jouir pleinement de la liberté d'expression –, il s'est inscrit dans un contexte socioculturel différent en ex-Yougoslavie, pays qui se trouvait alors déjà au bout du gouffre. Certes, la fin du communisme dans ce pays a également éveillé l'espoir, du moins dans les milieux intellectuels de l'obédience démocratique, d'une démocratisation possible de la sphère culturelle et de la société yougoslaves affectées par une crise profonde ; un espoir aussi d'une libération définitive des contraintes idéologiques et de la pensée unique que le régime titiste puis celui de ses successeurs avaient imposées aux écrivains et aux artistes. Mais cet espoir fut malheureusement de courte durée : la disparition du communisme a permis aux écrivains, il est vrai, de se débarrasser à jamais de l'héritage du titisme mais, au même temps, elle fut le prélude à une nouvelle époque particulièrement agitée, dominée par les événements tragiques engendrés par la guerre civile. Ainsi, au lieu de profiter, à l'instar de leurs collègues de l'Est, des avantages propres à une société démocratique respectant le droit à la libre expression, les écrivains de l'ex-Yougoslavie durent faire face à une situation inédite, extrême, peu favorable à une activité intellectuelle sereine.

Aussi, pourrait-on observer une différence notable dans l'évolution, d'une part des littératures des pays de l'Est et, d'autre part, des littératures de l'ex-Yougoslavie durant la période précédant l'écroulement du communisme. Plus précisément, les écrivains yougoslaves, contrairement à leurs confrères de l'ex-bloc

soviétique, ne furent pas contraints d'attendre la chute du Mur de Berlin pour jouir d'une liberté accrue qui – faut-il le préciser ? – ne leur fut pas accordée mais qu'ils avaient conquise eux-mêmes. Sur le mécanisme d'une censure sournoise exercée par le régime titiste et les successeurs de Tito, mais aussi sur la manière dont on pouvait le déjouer grâce à l'audace personnelle comportant, bien entendu, un certain risque, témoigne le livre *Écrire sous surveillance*[1] de Milovan Danojlić, poète et romancier serbe depuis longtemps installé en France :

> Chez nous, rien ou presque rien n'est explicitement interdit. La censure dans le vrai sens du terme, n'existe pas. Les manuscrits ne sont pas soumis à l'examen d'un représentant de l'État et ne reçoivent pas *imprimatur* d'en haut. Le contrôle est effectué par les comités de lecture, les directeurs de collection, les rédacteurs en chef et autres lecteurs, correcteurs ou délateurs occasionnels, mais le frein principal se trouve dans la tête de l'auteur : chacun détermine seul ce qui est indésirable et socialement inacceptable. (…) À chacun donc de décider jusqu'où il peut aller trop loin. Les courageux élargiront le champ du possible alors que les timorés étendront tout naturellement le domaine de l'interdit. (…) Tout ce que nos persécuteurs entreprennent est, en définitive, vain et sans lendemain. Il suffit d'endurer certains moments pénibles. (pp. 11-13).

C'est justement grâce à ce courage personnel et au prix « d'endurer certains moments pénibles » que les écrivains yougoslaves réussirent à sauvegarder une certaine liberté de pensée avant de se lancer avec plus de vigueur dans sa conquête. Précisément, la première grande occasion pour mettre ouvertement au défi le régime, et même pour engager un véritable bras de fer avec les autorités de leur pays, s'est présentée à eux en 1980, l'année de la mort de Josip Broz Tito, fondateur et président à vie de la Yougoslavie socialiste. D'ailleurs, c'est cet événement, la disparition de Tito, qui représente également une date charnière dans l'évolution de la littérature serbe contemporaine, événement sans lequel, à vrai dire, il n'est pas possible de saisir toutes les particularités de la vie littéraire postérieure en Serbie.

2.

La disparition de Tito, après un long règne de trente cinq ans, marque en effet la fin d'une époque et le début d'une autre, beaucoup plus agitée, caractérisée par des crises économiques et politiques successives, qui finira de façon dramatique par la guerre civile et l'effondrement du pays en 1991. Les intellectuels et plus particulièrement les écrivains serbes furent parmi les premiers en ex-Yougoslavie à sentir que la disparition de Tito causerait tôt ou tard la fin d'un régime autoritaire longtemps dissimulé par la personnalité charismatique du Président. Conscients que l'État commun des Slaves du Sud ne pouvait plus fonctionner comme auparavant – c'est-à-dire par le recours à une idéologie autoritaire reposant sur le mythe de la « fraternité et unité » (*bratstvo-jedinstvo*), sur l'histoire trafiquée et sur des méthodes sournoises de répression – ils ne restèrent pas longtemps les bras croisés. Las du jeu du chat et de la souris qu'ils avaient été obligés de mener avec les autorités, ils décidèrent cette fois de formuler un certain nombre de

1 - Les titres de tous les ouvrages mentionnés dans ce texte sont, pour faciliter leur lecture et leur compréhension, donnés en version française. Pour distinguer ceux d'entre eux qui sont traduits en français, leurs titres sont suivi d'un astérisque (*). Le lecteur trouvera les informations complètes aussi bien sur la version originale que sur la version traduite de toutes les œuvres évoquées à la fin de cet article.

revendications, exprimées parfois de façon directe, parfois sous forme littéraire, tout en sachant qu'ils risquaient fort bien de s'attirer les foudres des « gardiens du temple », les successeurs de Tito. Sans se douter d'où venait le danger, le régime – qui avait déjà lancé un nouveau slogan comme message clair à ceux qui rêvaient de démocratisation de la société : « Après Tito, encore Tito »[2] –, n'hésita pas effectivement à répondre par la force à ces revendications qu'il considérait comme des « provocations ». En les qualifiant « d'actes contre l'État et le peuple », il alla jusqu'à l'interdiction de livres et même à l'arrestation de leurs auteurs.

Longtemps contraints de se tenir à l'écart de tout ce qui avait trait au mythe et à l'idéologie communistes, longtemps privés de la possibilité d'aborder ou, tout simplement, d'évoquer certains événements de l'histoire récente que le régime avait voulu gommer de la mémoire collective, les écrivains lancèrent d'abord un défi au pouvoir en s'attaquant aux derniers thèmes-tabous. Parmi eux, trois avaient été frappés, jusqu'à la mort de Tito, d'absolus interdits : la personnalité charismatique et le rôle historique du « père de la nation », le génocide commis par les oustachis contre la population serbe durant la Deuxième Guerre mondiale, et la répression massive – purges, arrestations, tortures – organisée par le régime contre ceux suspectés d'avoir conservé leur allégeance à Staline, après la rupture entre celui-ci et Tito en 1948.

Le premier de ces thèmes-tabous était sans doute de loin le plus délicat à aborder. Et le poète Gojko Djogo – qui a eu le courage de s'en prendre à Tito, à travers une allégorie mordante développée dans son livre *Le Temps de laine* (1981) –, paya cher son audace. Accusé d'outrage au culte de la personnalité, le poète fut condamné à deux ans de prison ferme et son livre, bien entendu, mis à l'index. D'autres écrivains, traitant d'autres thèmes-tabous, s'en tirèrent tout de même mieux, bien qu'ils aient dû, eux aussi, subir les calomnies et les critiques acharnées des idéologues communistes. Il s'agit notamment de Jovan Radulović, Vuk Drašković et Antonije Isaković. Les deux premiers – dans leurs œuvres respectives, le drame *Golubnjača* (1980) et le roman *Le Couteau* (1982) – firent éclater l'une des vérités soigneusement cachées par les historiens officiels, en mettant à nu l'idéologie raciste des oustachis et leurs effroyables méthodes d'extermination appliquées sur les Serbes. Quant au troisième, Isaković, il a fait découvrir aux lecteurs, dans son roman *L'instant II* (1982), le monde particulièrement cruel des prisonniers politiques du tristement célèbre camp de Goli otok (l'Île Nue, au large de la côte adriatique) – « le goulag yougoslave »[3].

Bien qu'ils furent fortement critiqués, surtout *Golubnjača* et *Le Couteau**, ces livres « hérétiques » marquèrent des points importants dans la partie de bras de fer qui se jouait entre le régime et l'intelligentsia serbe[4]. D'autre part, ils avaient ouvert la voie à d'autres livres de fiction, toujours plus nombreux, qui eux aussi s'attaquaient à des thèmes proscrits. Ainsi, en 1982, Slobodan Selenić fait paraître le roman *Lettre-Tête* où il évoque le monde concentrationnaire de l'Île Nue. L'année

2 - Comme l'a justement prévu Bernard Chapuis, « il y a fort à parier que, si la chose est possible, on gardera au pouvoir le fantôme de ce grand absent qui ne voulait pas devenir un grand disparu » (« Un grand absent », in « Le Monde », 6 mai 1980, p. 1).

3 - Signalons toutefois que Dragoslav Mihailović fut le premier à évoquer l'année 1948, ce qui lui avait, bien entendu, valu d'être sanctionné. Plus précisément, la rupture fracassante entre Tito et Staline ainsi que le « goulag yougoslave » sont évoqués dans son livre-maître intitulé *Quand les courges étaient en fleurs** (1968), certes en filigrane, mais sans avoir pu déjouer pour autant la vigilance de la censure qui interdira la pièce de théâtre adaptée de ce roman. Faut-il ajouter que les censeurs savaient très bien que ce livre « hérétique » faisait également allusion à une expérience traumatisante de l'écrivain ? En effet, en 1950, Mihailović fut arrêté et incarcéré dans le camp de Goli otok où il aura l'occasion de faire la terrible expérience des méthodes de « rééducation » du régime titiste. Parmi d'autres livres écrits sur ce sujet notons en particulier celui de Miroslav Popović, victime lui aussi des purges titistes (voir son livre *Udri Bandu**, 1988).

4 - La partie n'était cependant pas encore gagnée. Le régime a continué, certes avec plus de prudence, à sanctionner les livres qu'il trouvait les plus compromettants pour ses intérêts. En 1983 il a, par exemple, interdit l'ouvrage de Kosta Čavoški et Vojislav Koštunica : *Le pluralisme de partis ou le monisme*. La même mesure a été appliquée contre l'étude de Veselin Đuretić, les *Alliés et le drame de guerre yougoslave*, en 1987.

suivante, en 1983, paraît la comédie de Dušan Kovačević, l'*Espion balkanique*, où l'auteur démasque la psychologie claustrophobe, l'un des produits typiques de l'idéologie titiste. En 1984, Danko Popović publie son roman *Le Livre de Miloutine** où il met en lumière les souffrances d'un paysan serbe, infligées par le pouvoir communiste. Finalement, à partir de 1985, Dobrica Ćosić commence à éditer les volumes de sa trilogie *Le Temps du mal**, un véritable réquisitoire contre cette idéologie néfaste qui, tout en promettant un avenir radieux, a causé tant d'illusions perdues, de souffrances et de morts. Les livres cités jouèrent donc un rôle prépondérant dans le processus de « détitisation » de la sphère culturelle serbe et yougoslave. Mais, bien entendu, ils n'étaient pas les seuls à être publiés durant cette époque. En fait, ces livres font partie d'un courant littéraire qui n'a cessé de s'affirmer au fil des années, un courant critique et contestataire vis-à-vis de « l'histoire » et de « la vérité » officielles, dominé par un fort accent politique, allant parfois à l'encontre des qualités esthétiques. D'autre part, il faut souligner que parallèlement à ce courant très politisé, et souvent mêlé à lui, évolue un autre courant littéraire, plus hétérogène et plus diversifié quant aux choix des thèmes et des procédés littéraires. Il englobe des écrivains d'orientations poétiques diverses mais qui ont en commun de rejeter l'engagement politique direct par le biais de la littérature. Sans éluder les sujets en prise avec la réalité, ceux-ci n'hésitent pas non plus à aborder les questions épineuses de l'histoire et de l'actualité, mais d'une façon plus propre à la littérature qui leur permet, en même temps, de satisfaire leurs exigences d'ordre esthétique et de s'aventurer dans des recherches de forme, de style ou de langage.

Parmi ces écrivains, une place à part revient à Milorad Pavić, grand amateur des procédés insolites et des formes littéraires déroutantes, qui dessine, dans ses livres, un univers fantasque afin de démontrer que la réalité, telle que nous l'apercevons, n'est qu'une apparence trompeuse. Esprit ludique, érudit sans pareil et mystificateur hors pair, cet écrivain crée un véritable événement en publiant en 1984 son chef d'œuvre, *Le Dictionnaire khazar**, qui deviendra la Bible des « postmodernes » serbes. Conçu comme une encyclopédie romanesque et présenté sous forme d'un roman lexique, ce livre étrange, certainement l'ouvrage le plus original de la littérature serbe, sera traduit par la suite dans le monde entier. L'originalité de cet ouvrage, de ce livre-labyrinthe qui tient de la Tour de Babel, réside d'abord dans sa forme insolite, expression d'un projet littéraire quasiment révolutionnaire dont le but était non seulement de renouveler l'art de la narration mais aussi de changer le mode traditionnel de lecture ! Voici les « instructions » que l'auteur adresse au lecteur dans le « mode d'emploi du dictionnaire » afin de lui faciliter la tâche tout en l'incitant à une lecture créative :

> Ainsi le lecteur pourra-t-il utiliser cet ouvrage de façon qui lui plaira. Les uns chercheront un mot ou un nom, comme dans un quelconque dictionnaire, d'autres liront ce livre comme n'importe quel livre, du début à la fin, d'un seul trait, afin d'avoir une vision globale de la question khazare et des personnages, objets et événements qui s'y rapportent. On peut feuilleter ce livre de gauche à droite, ou de droite à gauche… Les trois livres de ce dictionnaire – le jeune, le rouge et le vert – seront lus dans l'ordre décidé par le lecteur : il peut commencer par exemple, par celui sur lequel le dictionnaire s'ouvrira… *Le Dictionnaire khazar* peut se lire également en diagonale afin d'obtenir une coupe à travers les trois livres –

islamique, chrétien et hébraïque… Ainsi chaque lecteur créera son propre livre comme dans une partie de domino ou de cartes, recevant de ce dictionnaire, comme d'un miroir, autant qu'il y investira, car – c'est écrit dans ce lexique – on ne peut recevoir de la vérité plus qu'on n'y a mis[5]. (pp. 21-22)

A côté de Pavić, un certain nombre d'écrivains déjà confirmés, ont montré, durant les années 1980, qu'ils avaient également atteint une pleine maturité, tels que Danojlić, Selenić, Danilo Kiš, Aleksandar Tišma, Borislav Pekić, Filip David, etc. Quant aux poètes, comme, par exemple, Matija Bećković, Ljubomir Simović, Brana Petrović, Milan Komnenić, Slobodan Rakitić, Rajko Petrov Nogo ou Novica Tadić, on observe également chez eux un changement important. De plus en plus inspirés par la réalité, leurs poèmes expriment aussi, par les moyens propres à la poésie, l'atmosphère de crise qui domine l'époque d'après Tito[6].

Pour compléter ce rapide tour d'horizon de la littérature serbe des années 1980, il est indispensable d'évoquer également un troisième courant littéraire conçu sur une idée différente de la littérature. Apparu dans le milieu des jeunes prosateurs – tels que David Albahari, Radoslav Petković, Svetislav Basara, Dragan Velikić, Miroslav Toholj, Nemanja Mitrović, Sreten Ugričić, Mileta Prodanović, Vladimir Pištalo, pour ne citer qu'eux – ce courant dit « postmoderne » ne fut pas non plus homogène[7]. Cette réserve faite, on peut toutefois distinguer quelques points communs chez ces prosateurs de talent inégal. D'abord, un constat d'ordre général : tous partagent le même sentiment, celui de vivre dans un *temps d'après*. Le monde des fausses certitudes dans lequel ils sont nés commence, après la disparition de Tito en 1980, à s'écrouler sous leurs yeux, ce qui ne pouvait qu'accentuer leurs doutes tant à l'égard de la politique et de l'idéologie que de tous les systèmes de pensée fondés sur la raison totalisante. Leurs doutes s'accroîtront encore, bien sûr, au vu des événements tragiques ultérieurs. Hostiles à toute forme d'engagement, ces écrivains ont cherché un refuge dans la littérature, mais celle-ci ne pouvait pas non plus leur donner pleine et entière satisfaction : elle leur paraissait usée, renforçait d'autant plus leur sentiment que tout était déjà dit, écrit, et qu'ils sont arrivés *après.* Pourtant, bien qu'ils crièrent à qui voulait l'entendre qu'écrire n'a plus de sens puisque « à quoi bon répéter », les « postmodernes » sont parvenus à attirer l'attention sur la nécessité urgente de reconsidérer la logique et le sens de la littérature. Ce faisant, ils ont également proposé de nouveaux modes d'expression et donné une nouvelle dynamique à la littérature serbe durant les années 1980[8].

5 - Même s'il s'agit avant tout d'un ouvrage ludique explorant de nouvelles formes de narration, ouvrage qui de surcroît évoque l'histoire d'un peuple disparu, cela n'a pas empêché certains critiques de voir en lui un livre engagé et même « une parabole du destin serbe ». Citons, à ce propos, deux articles rédigés par les critiques américains. Le premier est publié dans le mensuel de Washington « THE WORLD » le 1er novembre 1988. « Dans le livre vert, en décrivant les Khazars, constate le critique américain, Pavić se rapproche tout à fait d'une identification de la position actuelle des Serbes en Yougoslavie avec celle de Khazars. » En développant la même comparaison, la seconde revue « PHILADELPHIA INQUIRER » (décembre 1988) va encore plus loin : « De même que les Serbes dépités (sic!) par leur position en Yougoslavie, les Khazars subissent une discrimination tout en étant majoritaires dans leur pays. Les minorités qui, avec un soutien extérieur, gagnent en force politique dans certaines parties de l'État Khazar, réduisent la population khazar locale, de même que la minorité albanaise ainsi que les autres groupes ethniques exercent une discrimination à l'égard des Serbes habitant ces régions. C'est cette injustice, servant à Pavić d'allusion claire pour ses lecteurs yougoslaves, qui mène à la disparition des Khazars... »

6 - Selon Slobodan Rakitić, un certain nombre de poèmes des auteurs mentionnés appartiennent à un genre poétique particulier qui, durant les années 1980, devient de plus en plus important. Il s'agit de la « poésie politique » qui observe l'actualité à travers un prisme critique sans utiliser forcément le langage métaphorique. Pour autant, chez les meilleurs poètes, elle ne se limite pas, précise-t-il, à une simple interprétation de la réalité au premier degré. (Rakitić S. : « Politička poezija » (La Poésie politique), in : *Novija srpska književnost i kritika ideologije* (La nouvelle littérature serbe et la critique de l'idéologie), SANU, knj. XLVI, Belgrade-Niš, 1989, pp. 107-113).

7 - Les termes « postmoderne » et « postmodernisme », en Serbie comme ailleurs, restent bien sûr assez flous et imprécis. Ils sont venus d'outre-Atlantique, avec les traductions des auteurs américains contemporains qui les revendiquaient et qui ont eu un certain impact sur la jeune génération des écrivains serbes apparus sur la scène littéraire pendant les années 1980 ou dès la fin des années 1970.

8 - Cette image de la littérature serbe des années 1980, où dominent trois courants littéraires distincts, est une image quelque peu schématisée et simplifiée pour les besoins de notre analyse. Il ne s'agit pas, rappelons-le encore, de courants

…/…

3.

Si les « postmodernes » rejetaient toute forme d'engagement politique, la plupart des autres écrivains serbes, en revanche, ont vu dans la disparition de Tito, comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'occasion rêvée pour libérer définitivement la littérature des chaînes idéologiques. Après la chute du communisme, en 1989, les langues naturellement se délièrent davantage, ce qui ne servit pas nécessairement « la cause littéraire ». D'ailleurs, les tentatives pour éclairer les derniers « trous noirs » de l'histoire nationale récente ne pouvaient s'effectuer bien longtemps dans la sérénité. À peine s'est-elle arrachée aux griffes communistes que la littérature serbe doit à nouveau affronter un contexte socio-historique des plus défavorables. Précisément, au cours des années 1990, « les années noires » de l'histoire serbe et yougoslave, les écrivains sont contraints d'affronter un flot d'événements bouleversants, une véritable spirale infernale qui commence avec la désagrégation du pays et le déclenchement de la guerre civile en 1991, et se termine dans une catastrophe sans précédant, sous les bombes de l'OTAN en 1999. Durant cette période, la Serbie est coupée du monde, mise dans une sorte de quarantaine par un blocus imposé de l'extérieur, ce qui ne pouvait que renforcer le sentiment de vivre dans un « pays de nulle part » ou encore dans un « pays maudit », pour reprendre les titres respectifs des livres de Svetlana Velmar-Janković et Basara. Bref, la littérature se trouvait placée dans un environnement où l'agitation le disputait à la confusion et qui n'était guère propice à une écriture sereine.

Déjà avec la chute du communisme, le climat commence à s'échauffer sérieusement sur la scène littéraire serbe. C'est à ce moment-là que la plupart des écrivains prennent part activement aux débats publics dont les sujets dominants sont le réveil national et l'instauration de la démocratie. Sans pouvoir toujours concilier ces deux buts imposés, certains d'entre eux radicalisent leur position et tombent dans les pièges du nationalisme, phénomène qui n'a pas non plus épargné des intellectuels d'autres ex-républiques yougoslaves. En revanche, d'autres, plus vigilants, réussissent à résister à ce virus dangereux mais, sans pouvoir se mettre d'accord quant à la voie à choisir dans leurs relations avec le régime de Slobodan Milošević, ils gaspillent une bonne partie de leur énergie dans des polémiques sans issue et des querelles byzantines.

Avec l'arrivée de la guerre civile et de ses cortèges de morts, les écrivains eux aussi se retrouvent dans une situation extrêmement délicate. Obligés d'agir en urgence devant une catastrophe imminente, ils sont contraints de se définir sans équivoque par rapport à la nouvelle situation et de faire un choix souvent irréversible et radical. Ainsi, certains d'entre eux choisissent de s'engager activement dans la politique : tels Ćosić, Drašković, Rakitić, Isaković. D'autres, plus nombreux, tentent de faire passer leurs idées par d'autres moyens, le plus souvent à travers les médias choisis selon leur préférence politique : ceux contrôlés par le gouvernement ou ceux fondés par l'opposition. Quelques autres écrivains, enfin, optent pour une troisième voie : décidés à montrer publiquement leur pacifisme et leur opposition au régime belgradois – comme, par

(8 -) …/… monolithiques et homogènes qui seraient nettement séparés ou opposés. En fait, les deux premiers se rejoignent dans ce que Predrag Palavestra appelle « la littérature critique » qui met en cause l'idéologie autant que la réalité, mais qui englobe, précise Palavestra, des œuvres très différentes par l'écriture (Palavestra P. : « Novija srpska književnost i kritika ideologije » (La Nouvelle Littérature serbe et la critique de l'idéologie), in : *Novija srpska književnost i kritika ideologije*, *Op. cit.*, pp. 1-8.). Signalons à ce propos un autre terme proposé par Igor Mandić : « le roman de la crise ». Ce terme englobe, selon ce critique, la majorité des œuvres romanesques, publiées en Serbie et en Croatie durant « l'époque post-titiste », y compris celles de certains auteurs appartenant aux trois courants que nous avons cités. (Mandić I. : « Romani krize » (Les Romans de la crise), in : *Ibid.*, pp. 65-67).

exemple, Mirko Kovač, Vidosav Stevanović et **Bora** Ćosić – ou dégoûtés par la politique, par la désagrégation du pays et par les horreurs de la guerre, comme Tišma ou Albahari, ils quittent leur pays pour s'installer provisoirement ou définitivement ailleurs. Il est évident que, dans une telle situation, leurs prises de positions n'ont pas pu se faire en douceur. Les plumes sont devenues déjà trop grinçantes et les mots trop passionnés pour qu'en sorte un débat constructif. De plus, avec le départ significatif de certains écrivains à l'étranger, les querelles internes ont franchi, elles aussi, les frontières, creusant davantage le fossé entre ceux qui étaient restés et ceux qui étaient partis. La guerre des armes a ainsi fini par provoquer une sorte de « guerre de plumes » qui a eu son écho même dans les médias occidentaux.

Dans ce contexte surchauffé, la littérature serbe n'a pas pu non plus s'en sortir indemne : elle porte évidemment quelques séquelles de cette violente « guerre de plumes » ainsi que des traces de cette profonde crise de la société serbe. Le roman et la nouvelle de cette époque sont – faut-il s'en étonner ? – teintés de pessimisme et parfois imprégnés d'un fort sentiment de fatalité et de désespoir ; leurs héros sont le plus souvent des individus dépourvus de repères, voués à l'échec, des perdants sans illusions qui observent leur monde grotesque, absurde, avec cynisme et humour noir. Mais, très paradoxalement, malgré la crise générale, y compris celle qui frappe le domaine de l'édition, la littérature des années 1990 démontre une vitalité étonnante qui se reflète et dans le nombre conséquent de livres publiés et dans leur diversité thématique et stylistique. Cette diversité provient, par ailleurs, du croisement de différentes poétiques et de la coexistence de plusieurs générations d'écrivains. Ainsi, par exemple, les nouvelles œuvres des « postmodernes » et de leurs prédécesseurs, les représentants de diverses tendances stylistiques, côtoient des livres de jeunes prosateurs qui pratiquent aussi bien le récit néoréaliste que le récit métanarratif ou fantastique.

Ceci dit, force est de constater tout de même que la littérature serbe a également payé son tribut à l'esprit de l'époque. C'est surtout perceptible dans les deux types d'ouvrage privilégiés par les éditeurs qui étaient proches du régime : celui de l'engagement politique qui, souvent basé sur un schéma manichéen, soutenait « la cause nationale » ; celui dit communément « récit de guerre », qui se contentait de susciter de fortes émotions chez le lecteur en jouant sur la fibre patriotique. Heureusement, ces types stéréotypés d'écriture regorgeant de clichés et de lieux communs ne sont pas parvenus à « infecter » les écrivains de talent. Sans fuir la réalité, ceux-ci n'ont pas hésité à s'attaquer aux problèmes épineux de l'actualité, mais avec les moyens propres à la littérature, sans céder aux appels du « devoir patriotique », sans sacrifier la « cause littéraire » au profit de la « cause nationale ». Pour étayer ce constat, il suffit de passer en revue les écrivains et les œuvres qui ont fortement marqué la production littéraire en Serbie durant les années 1990.

4.

Comme nous l'avons fait observer, la chute du communisme a largement ouvert la porte à un examen critique de l'époque titiste et de ses travers. Libérés définitivement des contraintes idéologiques mais aussi de ce qu'impose l'autocensure, de nombreux écrivains ont en effet profité de l'occasion pour « ouvrir leur cœur » et dire leur vérité, interdite jusqu'alors. Ainsi, Dragoslav Mihailović qui s'est déjà attaqué auparavant – certes d'une façon détournée, en filigrane – au thème-tabou du « goulag yougoslave », revient sur ce sujet dans plusieurs de ses livres, notamment dans le recueil *La chasse aux punaises* (1993) et dans les trois volumes de prose documentaire intitulée simplement *L'île nue* (1990-1995). Fin connaisseur de « l'âme populaire » qui s'est forgé la réputation de porte-parole des déshérités et des humiliés, cet humaniste sensible aux souffrances humaines, en particulier à celles infligées par un régime brutale et hypocrite, se fera également, dans les livres cités, l'avocat compatissant des victimes de la répression communiste en décrivant avec force, à l'instar d'un Soljenitsyne, les mécanismes de l'horrible « système de rééducation » titiste.

Dans son roman *Dans le noir** (1990) Velmar-Janković a choisi une approche quelque peu différente de l'époque titiste. Présenté sous la forme de la confession d'une vieille dame issue de l'élite intellectuelle de Belgrade de l'avant-guerre, ce roman a jeté une nouvelle lumière sur le drame de la bourgeoisie belgradoise écartée, bannie ou purement et simplement éliminée après l'instauration du communisme en Yougoslavie. Femme d'un « traître à la patrie », contrainte à une sorte d'exil intérieur, la narratrice nous livre un témoignage bouleversant sur l'époque du « cruautisme », la brutalité des vainqueurs et les mécanismes sournois d'un régime totalitaire, un témoignage qui est à la fois une réflexion lucide et nuancée sur le mal engendré par l'histoire. Plus tard, dans le roman *Le Pays de Nulle part** (2000), qui pourrait être lu comme la suite du précédent, Velmar-Janković revient sur les traumatismes de l'époque titiste. Mais ce livre évoque aussi « les années noires » de la fin du XX^{e} siècle et surtout la guerre que l'OTAN a menée contre la Serbie en 1999. Partagée entre la révolte et le désespoir, la romancière y décrit sans complaisance la réalité cauchemardesque d'une guerre tant humiliante que meurtrière entreprise par les grandes puissances pour châtier – comme dans un « jeu vidéo infernal » – un pays tenu pour « le siège du mal ». Voici, comme illustration, un bref extrait de ce roman :

> J'ai trouvé les réponses que je chercherais et aussi, me semble-t-il, le droit de me demander si nous, les Serbes, n'allons pas connaître en cette fin de XX^{e} siècle ce qu'ont enduré les cathares pendant la première moitié du XIII^{e}, même si nous ne constituons pas une communauté hautement cultivée. Je ne sombre pas dans le pathétique… Quelle serait la réaction des habitants de Paris ou de Londres en pareil cas ? Ou des habitants de New York ? Je doute qu'ils puissent comprendre que le chaos où il leur faut se débattre résulte de la responsabilité qu'on leur fait endosser pour les fautes commises en matière de politique extérieure par leurs ministres ou chef de gouvernement. C'est ridicule, franchement. On ne peut espérer des exterminateurs qu'ils témoignent de la compréhension à ceux qu'ils réduisent à néant, même les cathares en auraient été incapables, j'en suis certaine, seul le Christ y est parvenu, mais lui était le Fils de Dieu. (pp. 144-145)

Parmi d'autres écrivains traitant le même sujet, citons encore le romancier et le nouvelliste Milisav Savić. Attiré par des questions d'ordre éthique, idéologique et existentiel qui se sont posées au fil de temps face à sa génération, ce prosateur a décidé lui aussi de régler ses comptes avec ses illusions de jeunesse, en se faisant en même temps le juge impitoyable de l'ère titiste. Ainsi dans son roman *Pain et peur* (1991), Savić fera, tout en s'attaquant sans pitié ni nostalgie à son passé de soixante-huitard, un bilan noir de sa génération – la « génération de Tito », sacrifiée, abusée, et désabusée.

Après l'éclatement de l'ex-Yougoslavie et le déclenchement de la guerre civile, de nouveaux thèmes, encore plus douloureux et plus traumatisants, font leur apparition dans la littérature serbe, notamment dans des œuvres des écrivains qui ont quitté le pays, tels Stevanović et Albahari[9]. Irréductible opposant au régime de Milošević, le premier s'installe à Paris en 1993 où il achève sa trilogie romanesque en deux volumes – *La neige et les chiens** et *Christ et les chiens** (1993) – et publie deux nouveaux romans : *La même chose** (1999) et *Abel et Lise** (2003). Dans ces trois œuvres inspirées par la récente tragédie yougoslave, par ce « fratricide » insensé où « libérateurs » et « défenseurs » se différencient uniquement par « la puanteur de leur haine », Stevanović dépeint, pour reprendre l'expression d'un critique, « l'enfer humain en l'homme et parmi les hommes ». Écrits dans l'urgence, à chaud, ces romans se présentent à la fois comme un hommage rendu aux innocents, victimes de la folie meurtrière des autres, leurs semblables, et comme une véhémente dénonciation de la guerre et de tous les fanatismes qui engendrent inéluctablement la haine et le mal. Citons, à titre d'exemple, un court passage tiré de *La neige et les chiens* :

> Pas de doute, la guerre a commencé. Est-il possible que ce soit moi qui écrive ces mots, de ma main encore vivante ? Ceux qui se disent les libérateurs se sont installés sur les collines et les montagnes autour de la ville, et ils tirent sans arrêt. Ceux qui se disent les défenseurs sont partout autour de nous, parmi nous. Et ils tirent. Il n'y a plus de place pour nous en ville. Il ne nous reste que les caves. (…) Ici, on est tous pareils ; ceux qui ne se souviennent pas d'une guerre, ils vont en vivre une autre. Comme si c'était en réalité une même guerre qui s'interrompt puis reprend, et ne dépend pas de nous, mais de la volonté de ceux qui aiment faire la guerre. Quand on oublie la mort, il se trouve toujours quelqu'un pour vous la rappeler… (p. 181)

Quant à Albahari, chef de file de la jeune génération des prosateurs des années 1980 et promoteur fervent des idées postmodernistes venues d'outre-Atlantique, un changement notable dans sa prose s'opère en particulier après son départ au Canada. Certes, dans les quatre romans publiés durant les années 1990 – *L'Homme de neige** (1995), *L'Appât** (1996), *L'Obscurité** (1997) et *Goetz et Meyer** (1998) – on retrouve toujours les traits caractéristiques de sa poétique : la symbiose ludique d'éléments autobiographiques et fictionnels, les commentaires métanarratifs et le doute permanent à l'égard du langage et de la narration. Mais le champ thématique de ces livres est sensiblement différent : dans l'univers clos et intimiste de ses nouvelles, a fait irruption la Grande Histoire, la bouleversante histoire des Balkans. D'ailleurs, déjà dans le commentaire de *L'Homme de neige*, rédigé dans une paisible ville du Canada, bien loin de l'histoire balkanique en pleine ébullition, l'auteur a fait comprendre qu'il

9 - En quittant leur pays, ces écrivains ainsi qu'un certain nombre de leurs confrères qui ont aussi choisi le chemin de l'exil durant les années 1990, n'ont pas quitté leur langue maternelle. Ils ont continué d'écrire et de publier en serbe.

ne pouvait plus ignorer l'histoire ni la fuir en constatant non sans résignation : « elle est le maître de mon destin ainsi que de celui de nous tous ». Sans se laisser, pour autant, engloutir par l'histoire et tout en essayant, avec les moyens propres à sa poétique postmoderne, de maîtriser son « intrusion » dans l'univers fictionnel de sa prose, Albahari revient donc dans ses romans et sur le passé traumatique et sur la réalité douloureuse de son pays. Ainsi, par l'intermédiaire d'un narrateur-écrivain, alter ego de l'auteur, il fait apparaître en filigrane le drame de la récente guerre civile et le climat qui l'a précédé. Il introduit aussi le thème de l'exil, expérience toujours éprouvante, même lorsqu'elle est librement choisie.

Le thème de l'exil, grand et douloureux sujet de la littérature du XX^{e} siècle, apparaît également chez Velikić, romancier qui s'intéresse en particulier à la situation existentielle et ontologique de l'homme contemporain et à sa recherche illusoire du bonheur et du sens de la vie. Souvent mis en relation étroite avec un autre thème, celui de la quête de l'identité, l'exil est vu dans ses romans, surtout dans *le Mur nord** (1995), avant tout comme une expérience traumatisante, produit de la folie de l'Histoire, mais, dans la vision romanesque de cet écrivain, il n'y a pas forcément des connotations exclusivement négatives. Pour ses héros, l'exil, imposé ou choisi, peut être, également, le chemin vers la découverte de soi, de sa véritable identité ou, encore, peut prendre la forme d'une fuite ou d'une quête d'un ailleurs où il serait possible de se forger une nouvelle, une autre identité : dans ce dernier cas, l'exil est vécu comme une sorte d'échappatoire, comme une tentative, évidemment illusoire, de changer la vie et éviter le sort de la mouche « recluse dans l'espace vide d'un double vitrage »

L'exil et la récente guerre civile, en particulier celle qui opposait les Serbes et les Croates de la Krajina, sont également des thèmes récurrents dans les romans et les nouvelles de Radulović (*La Vie s'est écoulée*, 1997 ; *La place idéale*, 2000). Viscéralement lié à la Krajina, son pays natal, et fortement attaché à l'identité culturelle de la diaspora serbe dont il est issu, cet écrivain se fera à la fois le chroniqueur et l'interprète du destin historique de cette même diaspora ; destin émouvant et tragique qui prendra un accent biblique durant l'exode collectif en 1995, à la fin de la guerre civile croato-serbe. Afin de mieux saisir les racines du mal qui a façonné ce destin particulier, Radulović entreprend également, dans ses livres, la relecture du passé et plonge dans l'histoire turbulente de la Krajina tout en s'attachant à démontrer que c'est justement cette histoire volcanique, semée de conflits ethniques et religieux, qui a engendré la haine entre les Serbes et les Croates de cette région ; une haine souvent irrationnelle, le vrai détonateur, selon lui, de tous les malheurs, ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui.

Les reflets de la guerre civile et la réalité chaotique qu'elle a engendrée apparaissent aussi, évidemment, dans les livres de Basara, le farouche opposant au régime de Milošević et la figure la plus controversée de la littérature serbe contemporaine. Talent hors pair, esprit frondeur et provocateur, cet écrivain – qui s'était déjà forgé auparavant l'image d'un original prenant un plaisir malin à malmener les règles prescrites et à narguer les défenseurs de la « haute » littérature. – n'a cessé, tout au long du règne du régime de Milošević, de s'attaquer à l'ordre établi. Toujours prêt à jouer l'avocat du diable, il prenait surtout pour cible, quitte à choquer ou à provoquer le scandale, les vérités dites sacrées et les autorités intellectuelles incontestées, sans jamais se prendre trop au sérieux.

Durant les années 1990, Basara a publié une demi-douzaine de romans, preuve d'une exceptionnelle capacité d'écriture. Parmi eux, citons en particulier *De bello civili, version Vitamine C** (1993) et *Le pays maudit** (1995) qui s'attachent à dénoncer une réalité sournoise et cauchemardesque, celle des « années noires » de la dernière décennie du XX^e^ siècle. Le monde de ces romans, peuplé de personnages ubuesques, est présenté sous forme d'une farce tragi-comique où le grotesque côtoie l'absurde, une farce qui suscite chez le lecteur un rire sardonique.

Si l'actualité dramatique et les événements bouleversants des années 1990 captivent l'attention de la plupart des écrivains, ils ne sont pas, naturellement, de sujets uniques dans la littérature serbe de cette époque. Attiré plutôt par les questions d'ordre métaphysique et ontologique ou par celles relevant de l'esthétique, un certain nombre d'écrivains restent fidèles à leurs thèmes de prédilection qui ne sont pas en prise directe avec l'actualité. À titre d'exemple citons Petković, un érudit à l'esprit d'explorateur et à l'imagination débordante. Romancier et nouvelliste, cet écrivain a publié, durant les années 1990, seulement deux livres, mais tous les deux fortement appréciés par la critique : le roman *Destin et commentaires** (1993) et le recueil de novelles *L'homme qui vivait dans les rêves** (1998). À la fois roman à énigme et vaste fresque pseudo-historique sur la diaspora serbe et ses fantasmes, *Destin et commentaires* est également, d'une certaine manière, un roman sur le *roman* vu comme un laboratoire à fabriquer des histoires. Quant aux nouvelles de Petković, elles sont aussi les produits d'un jeu subtil de l'érudition et de l'imagination. Conçues sur les procédés borgésiens ou sur ceux relevant des stratégies narratives postmodernes, elles se réfèrent sans cesse à l'histoire, à la religion et à la mythologie, et introduisent le lecteur dans un univers insolite. Les plus originales mais aussi les plus déroutantes parmi ces nouvelles sont celles qui relèvent du réalisme magique, celles qui laissent présager l'étrange coexistence de mondes parallèles : le visible et l'invisible, le réel et le fantastique.

Pour compléter ce panorama rapide de la littérature serbe de la dernière décennie du XX^e^ siècle, il est indispensable de dire quelques mots encore sur Pavić, le pape du postmodernisme serbe disparu récemment. Cet écrivain de renom international qui s'est lancé dès le départ dans un projet littéraire extraordinaire dont le but était non seulement de renouveler l'art de la narration mais aussi de changer le mode traditionnel de lecture, n'a cessé, durant les années 1990, de surprendre son public en se jetant dans des nouvelles investigations déroutantes. Et si son esprit ludique semble atteindre son sommet dans le *Dictionnaire khazar,* Pavić a démontré dans ses nouveaux livres qu'il possède toujours une énergie créatrice débordante, la preuve que ses sources novatrices ne sont pas encore taries. En effet, ses romans publiés ultérieurement représentent, chacun à leur tour, de nouvelles réalisations de l'idée de « l'œuvre ouverte » appliquée déjà dans son fameux roman-lexique, l'idée qui compte sur la complicité et l'imagination du lecteur. Ainsi dans *L'Envers du vent** *(1991)*, l'auteur réalise un nouveau modèle romanesque : une sorte de *roman-sablier*. Concrètement, cette œuvre, composée de deux parties disposées tête-bêche, possède deux débuts et une seule fin, située au milieu du livre : une fois lue la moitié de l'ouvrage, nous devons ensuite le prendre à l'envers pour en continuer la lecture comme on retourne un sablier. Enfin, citons *Le dernier amour à Constantinople** (1994), roman conçu selon les règles du tarot, destiné avant tout aux amateurs de jeux de cartes et de cartomancie. Au-delà

de sa forme insolite, ce dernier livre montre une fois de plus, que son auteur reste toujours l'insaisissable « maître de la voltige » qui prend plaisir à dépasser les limites du roman et de la littérature en général.

***

Ce court aperçu de l'évolution de la littérature serbe durant les deux décennies charnières, celle qui a précédé la chute du Mur de Berlin et celle qui lui a succédé – aurait pu évidemment être bien plus large. Mais les auteurs et les livres évoqués peuvent déjà donner, nous semble-t-il, une idée assez précise sur la production littéraire en Serbie durant cette époque agitée, en particulier sur l'état d'esprit des écrivains, sur leurs orientations stylistique et thématique ou encore sur leur choix idéologique et éthique. D'autre part, cet aperçu avait pour objet également d'éclaircir et de dessiner le contexte socio-historique particulièrement complexe dans lequel a évolué la littérature serbe contrainte de naviguer en permanence entre deux dangers : le marteau de l'idéologie et l'enclume de l'Histoire. Ainsi on a pu se rendre compte de quelle manière cette littérature a réussi – malgré plusieurs chocs de la grande Histoire et les pressions exercées par les régimes autoritaires, d'abord celui de Tito et de ses successeurs et puis celui de Milošević – à surmonter toutes les épreuves et sauvegarder son autonomie, du moins quand il s'agit de ses meilleurs écrivains. C'est une preuve, une de plus, que les grands bouleversements historiques et la crise de la société n'entravent pas forcément les facultés créatrices et artistiques. Heureusement, ce contexte socio-historique ainsi que les défis à relever qui en découlent changeront considérablement après la chute de Milošević et l'instauration de la démocratie en Serbie en l'an 2000. Certes, les écrivains, enfin libres de respirer à pleins poumons, reviendront encore souvent aux thèmes liés à l'époque des années 1990, époque dramatique qui a laissé, dans la conscience collective, des traumatismes profonds et des blessures à peine cicatrisées. Mais, dans leurs livres, s'imposent de plus en plus des thèmes plus universels et un ton plus intimiste : signes d'un nouvel état d'esprit et d'un nouveau tournant dans la littérature serbe.

Milivoj SREBRO
est Maître de Conférences à l'Université Bordeaux III

Auteurs et œuvres cités

Albahari David, *Snežni čovek*, Vreme knjige, Belgrade, 1995 / *L'homme de neige*, traduit du serbe par Gojko Lukić et Gabriel Iaculli, Gallimard, Paris, 2003.

Albahari David, *Mamac*, Stubovi kulture, Belgrade, 1996 / *L'appât*, traduit du serbe par Gojko Lukić et Gabriel Iaculli, Gallimard, Paris, 1999.

Albahari David, *Mrak*, Narodna knjiga-Alfa, Belgrade 1997.

Albahari David, *Gec i Majer*, Stubovi kulture, Belgrade, 1998 / *Goetz et Meyer*, traduit du serbe par Gabriel Iaculli et Gojko Lukić, Gallimard, Paris, 2002

Basara Svetislav, *De bello civili*, Vreme Publikum, Belgrade, 1993 / *De bello civili : version Vitamine C*, traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Gaïa éditions, Larbey, 1996.

Basara Svetislav, *Ukleta zemlja*, Vreme knjige, Belgrade, 1995 / *Le pays maudit*, traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Gaïa éditions, Larbey 1998.

Ćosić Dobrica, *Vreme zla*, Prosveta, BIGZ, Belgrade, 1996 / *Le temps du mal* ; *Le pécheur ; L'hérétique*, traduit du serbo-croate par Slobodan Despot, L'Age d'homme, Lausanne, 1990.

Danojlić Milovan, *Pisati pod nadzorom,* Nova Jugoslavia, Belgrade, 1987 / *Écrire sous surveillance*, traduit du serbe par Vesna Bernard-Radović, Poésie-bis, Paris, 1987.

Djogo Gojko, *Vunena vremena*, Prosveta, Belgrade, 1981.

Drašković Vuk, *Nož*, Zapis, Belgrade, 1982 / *Le Couteau*, traduit du serbe par Irina Danil, édition revue par Elie Robert Nicoud, J.-C. Lattès, Paris, 1993.

Đuretić Veselin, *Saveznici i jugoslovenska ratna drama,* Multiprint, Belgrade, 1986.

Koštunica Vojislav & Čavoški Kosta, Stranački pluralizam ili monizam :društveni pokreti i politički sistem u Jugoslaviji 1944-1949, Centar za filozofiju i društvenu teoriju, Belgrade, 1983.

Kovačević Dušan, *Balkanski špijun*, BIGZ, Belgrade, 1983.

Isaković Antonije, *Tren*, Prosveta, Belgrade, 1982.

Mihajlović Dragoslav, *Kad su cvetale tikve*, Matica Srpska, Novi Sad, 1968 / *Quand les courges étaient en fleurs*, traduit du serbo-croate par Jean Descat, Gallimard, Paris, 1972.

Mihailović Dragoslav, *Goli otok.* Knj 1, Politika, Belgrade, 1990 ; *Goli otok* knj. 1 & 2, SKZ, Belgrade, 1995.

Pavić Milorad, *Hazarski rečnik : roman leksikon u 100 000 reči*, Prosveta, BIGZ, Belgrade, 1984 / *Le Dictionnaire Khazar : roman-lexique en 100 000 mots*, traduit du serbo-croate par Maria Bežanovska, Belfond, Paris, 1988.

Pavić Milorad, *Poslednja ljubav u Carigradu : priručnik za gatanje*, Prosveta, Belgrade, 1994 / *Dernier amour à Constantinople*, traduit du serbo-croate par Jean Descat, Noir sur Blanc, Montricher, 2000.

Pavić Milorad, *Unutrašnja strana vetra ili Roman o Heri i Leandru*, Prosveta, Belgrade, 1991 / *L'Envers du vent*, traduit du serbe par Madeline Stevanov, Belfond, Paris, 1992

Petković Radoslav, *Čovek koji je živeo u snovima*, Stubovi kulture, Belgrade, 1998 / *L'homme qui vivait dans les rêves,* traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Gaïa éditions, Larbey, 1999.

Petković Radoslav, *Sudbina i komentari*, Vreme, Belgrade, 1993 / *Destin et commentaire*, traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Gaïa éditions, Larbey, 1998.

Popović Danko, *Knjiga o Milutinu*, Književne novine, Belgrade,1984 / *Le Livre de Miloutine,* traduit du serbo-croate par Jean Descat, Stock, Paris, 1989.

Popović Miroslav, *Udri bandu*, Filip Višnjić, Belgrade, 1988 / *Les vauriens de Tito*, traduit du serbo-croate par Pascale Delpech, Christian Bourgois, Paris, 1991.

Radulović Jovan, *Golubnjača*, Srpska književna zadruga, Belgrade, 1980.

Radulović Jovan, *Idealan plac*, Filip Višnjić, Belgrade, 2000.

Radulović Jovan, *Prošao život*, Srpska književna zadruga, Belgrade, 1997.

Savić Milisav, *Hleb i strah*, Srpska književna zadruga,Belgrade, 1991.

Selenić Slobodan, *Pismo-glava*, Prosveta, Belgrade, 1982.

Stevanović Vidosav, *Abel i Liza*, LIR BG, Belgrade, 2001 / *Abel et Lise*, traduit du serbe par Nicole Dizdarević & Mauricette Begic, L'Esprit des péninsules, coll. « Balkaniques », Paris, 2003.

Stevanović Vidosav, *Hristos i psi*, Radio B 92, Belgrade, 1994 / *Christ et les chiens*, traduit du serbo-croate par Mauricette Begić, Belfond, Paris, 1993.

Stevanović Vidosav, *Ista stvar*, Oktoih, Belgrade, 2004 / *La même chose*, traduit du serbe par Mauricette Begic & Nicole Dizdarević, Mercure de France, Paris, 1999.

Stevanović Vidosav, *Sneg u Atini*, Nova Svetlost, Kragujevac, 1992 / *La neige et les chiens*, traduit du serbo-croate par Mauricette Begić & Christine Chaton, Belfond, Paris, 1993.

Velmar-Janković Svetlana, *Lagum*, Belgrade, BIGZ, 1990 / *Dans le noir*, traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Phébus, Paris 1997.

Velmar-Janković Svetlana, *Nigdina*, Stubovi kulture, Belgrade, 2000 / *Le pays de nulle part*, traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Phébus, Paris, 2001.

Velikić Dragan, *Severni zid*, Vreme knjige, Belgrade, 1995 / *Le Mur nord*, traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Gaïa éditions, Larbey, 2001

Natalia Leclerc

Dernières nouvelles du bourbier d'Alexandre Ikonnikov, un ouvrage d'un satiriste russe à l'usage des Européens ?

La satire est assez spontanément associée à une situation d'écriture contraignante, ainsi que conduisent à le penser des écrits de l'époque des Lumières, comme *Candide* ou *les Lettres persanes*, un recueil comme *les Châtiments*, fustigeant la politique autoritaire de Napoléon III, ou des contre-utopies comme *le Meilleur des mondes* ou *la Ferme des animaux*. Ces dernières sont toutefois l'œuvre d'auteurs ne subissant pas eux-mêmes un régime social ou politique oppressant, et montrent que la satire peut être rédigée de l'extérieur. En Russie, où la satire est attestée dans de très anciennes représentations du monde paysan, et se diffuse surtout à partir du XVIII[e] siècle, par le biais notamment de la traduction de l'œuvre de Boileau[1], ce registre eut, plus récemment, ses heures de gloire sous la période soviétique, où il était toutefois sévèrement réprimé jusqu'aux années 1970 au moins, époque à laquelle la censure commença à autoriser des publications jadis interdites, tout en les expurgeant de façon significative. Ainsi l'œuvre de Bulgakov, quasiment inconnue du vivant de l'auteur en raison de son caractère subversif, parut à partir de 1967-1968, d'abord à l'étranger. Il'ja Il'f et Evgenij Petrov eurent à peine plus de chance. Mais maintenant que la terreur puis la pensée unique sont censées être abolies, quelle est la place et le sens de la satire en Russie libérale ? L'abondante production littéraire post-soviétique aborde à la fois l'histoire immédiate (en s'intéressant par exemple aux guerres d'Afghanistan et de Tchétchénie) et l'histoire plus ancienne, travaillant sur le devoir de mémoire, notamment vis-à-vis de l'époque stalinienne. La

1 - Voir notamment le chapitre « La satire » (rédigé par Laudin G.), in : *L'Aube de la modernité* (Sous la direction de Knabe P.-E., Mortier R & Moureau F.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 2002 (Coll. « *Histoire comparée des littératures de langues européennes* », vol. 16).

veine policière est également très représentée. Au sein de cette diversité, la satire du monde contemporain occupe une place de choix, dans le domaine littéraire, mais aussi cinématographique et surtout télévisuel : le public en est très friand, et ce malgré les problèmes rencontrés depuis le début des années 2000, qui voient la liberté d'expression largement restreinte.

L'univers littéraire russe est marqué par une originalité supplémentaire : les écrivains vont parfois se faire éditer à l'étranger et, dans ce cadre, écrivent même dans une autre langue que leur langue dite maternelle. C'est le cas de Vladimir Kaminer, qui écrit toute son œuvre en allemand, et est même considéré comme un écrivain de langue allemande, mais aussi d'Ikonnikov, qui écrit principalement en russe, avant de se traduire lui-même en allemand, mais peut aussi rédiger directement dans cette langue, qu'il enseigne par ailleurs. Le recueil de nouvelles qu'Alexandre Ikonnikov a publié en Occident, et non pas en Russie, entre autres pour des raisons financières, s'intitule *Taïga Blues* en Allemagne[2] et *Dernières nouvelles du bourbier* en France[3]. D'emblée, le contrat de lecture est différent : le titre français ne comporte pas de connotation relative à la Russie, et si le blues évoque la mélancolie, le bourbier fait plutôt référence à une situation difficile. Le titre allemand, à consonance anglophone et internationale, aurait pu être maintenu tel quel en français, et dans ses interviews, l'auteur révèle qu'il a été choisi pour des raisons commerciales. Le changement qu'il subit ouvre un questionnement sur la réception de l'œuvre, et même sur son identification. Le titre français conduit à lui attribuer un caractère comique et à lire le recueil dans l'optique satirique, tandis que le titre allemand oriente la lecture différemment et pointe vers une autre interprétation sur le plan même de la philosophie que les textes recèlent : le lecteur s'attend à une œuvre mélancolique, dont la tristesse porte à douter du sens de l'existence. *Taïga Blues* relèverait plutôt de l'absurde.

Mais la duplicité ne s'arrête pas au titre, et le contenu du recueil[4] alimente le questionnement sur la nature de l'œuvre et donc sur la réception de celle-ci : les nouvelles retracent un tableau de la Russie profonde. Comment un lecteur occidental peut-il appréhender cette société rurale, et la comprendre, lui qui a surtout accès à des descriptions de la vie moscovite et pétersbourgeoise ? La compréhension est encore rendue problématique par la forme adoptée : les nouvelles courtes, pleines d'ironie et de sous-entendus sont-elles pleinement saisies par le lecteur européen ? N'y a-t-il pas un risque que ce dernier passe à côté de nombreuses allusions, références culturelles implicites, et ainsi, à côté de l'œuvre ? Comment cette ironie peut-elle être comprise tantôt comme satirique, tantôt comme absurde ? L'étude proposée ici portera sur cette réception ambiguë et examinera les deux hypothèses de lecture principales : l'hypothèse satirique et l'hypothèse absurde.

L'appréhension satirique du texte d'Ikonnikov rencontre rapidement un obstacle : le lecteur se trouve face à un recueil qui dessine un large tableau de la Russie profonde. Ce texte ouvertement adressé au lecteur occidental est donc censé rendre compte d'une réalité dont on peut faire l'hypothèse qu'elle est *a priori* peu connue de ce dernier, et ce dans des récits brefs. Il propose une vision kaléidoscopique de la Russie rurale, un assemblage de fragments, et fait le pari que malgré leur brièveté, le

2 - Ikonnikov A., *Taïga Blues*, Alexander Fest Verlag, Berlin, 2002, 174 p.

3 - Ikonnikov A., *Dernières nouvelles du bourbier*, Le Seuil/Éditions de l'Olivier, coll. « Points », Paris, 2003, 184 p. Les citations sont tirées de cette édition ; les nombres entre crochets qui suivent les citations renvoient aux pages de celle-ci.

4 - Celui-ci est composé de quarante trois nouvelles, de trois ou quatre pages en moyenne, réparties en six sections : « Russie, grande Russie », « Voisins, voisins », « Temps modernes », « Village éternel », « Histoires de vie », « Dieu avec toi ».

lecteur étranger parviendra à en saisir le sens profond et replacera ces fragments dans une composition d'ensemble. Pour réaliser son activité herméneutique, le lecteur a besoin de retrouver des éléments connus dans le tableau de cette réalité d'abord étrangère, et découvrir des points de repère à partir desquels il peut effectuer son interprétation. Or l'écriture d'Ikonnikov fournit ces points de repère en offrant une vision critique d'une réalité qu'elle dénonce tout en la tournant en dérision. En effet, la présence dans les nouvelles de thèmes historiques et politiques orientent vers une lecture d'abord satirique du recueil : la société rurale, bien qu'éloignée du centre du pouvoir, mais aussi des villes de taille importante, bien que délaissée par le pouvoir central, n'est pas rétrograde au point d'être hors de la sphère commune. Cette dimension politico-historique est notamment représentée par les mentions de la situation géostratégique d'une nation qui, pendant la plus grande partie du XX^{e} siècle, s'est opposée au reste du monde, et en particulier du monde bourgeois, capitaliste, individualiste, en un mot occidental. La Russie, même profonde, reflète encore cette position particulière par rapport au monde occidental, et ce qu'il en reste après l'effondrement d'un monde bipolaire. Peut-être même que les reliquats d'antagonisme avec le monde bourgeois sont-ils encore plus sensibles dans les zones les plus arriérées d'un pays qui s'est, dans ses mégalopoles, réconcilié avec son antique ennemi. Ainsi, si la Russie est symbolisée par la vodka qui, au sens propre, baigne le recueil, le monde occidental a pour figure de proue le Coca-Cola, dont il est question dans la nouvelle « Vive Coca-Cola », d'ailleurs écrite d'abord en allemand. Le sel de cette nouvelle, qui place l'action à la fin de l'ère soviétique, époque où le rideau de fer commence à être « passablement rouillé » [86], vient du biais original par lequel est présentée la boisson : il ne s'agit pas de son goût ou de ses vertus, mais du problème que pose son emballage en termes de gestion des déchets, thématique qui sera récurrente dans le recueil, et qui pointe immédiatement l'attention vers la dérision. Cette gestion est résolue par les enfants, qui collectent les bouteilles et les canettes étrangères, imités ensuite par tout le peuple, qui orne ainsi sa maison d'objets insolites. Non seulement le problème des déchets trouve ainsi une solution à la fois économique et écologique, avec ce recyclage d'initiative individuelle et à but décoratif, mais elle se retourne en productivité – thème cher aux discours de propagande des années les plus attachées à la réalisation des différents Plans : les entreprises abandonnent le verre consigné pour le fer blanc, et les artistes créent un courant du « design du déchet et d'un art du rebut décoratif tout à fait d'avant-garde » [87]. L'idée d'avant-garde fait écho au courant artistique dominant au début du régime, jusqu'à ce que soit imposé le réalisme socialiste, et il est fortement ironique qu'il soit fait de détritus, qui éclairent d'une lumière nouvelle la période post-révolutionnaire. Ainsi, le Coca-Cola n'est pas envisagé pour lui-même, pour le produit en tant que tel, mais pour le récipient qui le contient, pour son extériorité. Plus encore, malgré son titre, la nouvelle dérive vers tout emballage qui lui est semblable, lui déniant sa spécificité. En dehors du sens que peut avoir cette référence au contenant plus qu'au contenu, le récit montre la façon dont les Russes tirent profit de ce qui est censé les envahir et participer à l'infiltration de valeurs bourgeoises. À ce titre, il est notable que l'adjectif « russe » apparaisse à trois reprises et en particulier dans la chute : « Donc un grand merci à toi, Coca-Cola, boisson du progrès russe. » [87] La boisson elle-même n'a joué aucun rôle, sinon symbolique, tandis que l'emballage

typiquement occidental a, dans une subtile dialectique, servi le progrès national. Cette opposition entre l'Est et l'Ouest représente un point de repère à partir duquel il est possible de tisser une interprétation du recueil. Pour fonctionner, l'écriture satirique se nourrit des contrastes et des oppositions. Si son analyse traditionnelle veut qu'elle se fonde sur une norme et souligne l'écart qui existe entre elle et la réalité, les théoriciens contemporains de ce registre refusent cette interprétation, qui transforme le satiriste en moraliste, et font de ses écrits l'expression de son intention[5]. Ils considèrent au contraire que le satiriste est un sceptique, qui désigne les normes de façon ironique. Le traitement proposé du Coca-Cola illustre cette désignation ironique, puisque la boisson américaine n'est pas dénoncée, n'est même pas considérée pour elle-même ; elle alimente au contraire, par son emballage d'abord gênant, le progrès.

La dénonciation ironique d'Ikonnikov n'épargne pas non plus le pouvoir de l'Église, pouvoir séculaire et universel. En outre, le statut de l'institution religieuse est ambigu en Russie soviétique, et plus particulièrement depuis l'époque de Stalin, qui assouplit l'athéisme militant des premières années du régime pour mobiliser la nation pendant la guerre. Aujourd'hui, une partie de l'Église orthodoxe russe est pourtant accusée d'avoir collaboré avec le KGB. La foi des individus n'échappe pas à des enjeux qui les dépassent. Le pouvoir spirituel est compromis à tous les niveaux, et ses représentants dans les campagnes sont aussi corrompus que leurs supérieurs hiérarchiques. Si l'église de Jar sert à tous les habitants du village de réservoir à matériaux de construction (« A Yar »), la nouvelle « Le Lieutenant », qui pourrait aussi être examinée sous l'angle de la corruption de la police, en propose un traitement plus étendu et encore plus caricatural ; les figures de religieux constituant un matériau privilégié de la caricature dans une tradition littéraire occidentale ancienne : le pope a soûlé des paysans à l'alcool à 90° pour qu'ils aillent dérober des plaques de tôle sur le kolkhoze du village, afin de rénover l'église. Il n'est pas inintéressant que le motif des deux nouvelles qui abordent plus spécifiquement le thème religieux concerne aussi celui, symbolique, de la reconstruction ; la Russie libérale ne parvient résolument pas à rénover, elle passe son temps à recycler des déchets ou à réutiliser des matériaux anciens pour faire *comme* neuf. Peut-être n'est-elle elle-même qu'une illusion de pays nouveau, qui cache derrière une apparence moderne et libérale les tares de l'ancien régime soviétique. Loin de traîner le pope en justice, le directeur du kolkhoze, lui-même enrichi de façon suspecte, en tire profit et exige des offices et des messes gratuits, et fait verser dix mille roubles au lieutenant de milice venu l'interroger. Ce dernier, qui s'étonnait d'abord qu'un de ses collègues de promotion soit déjà plus gradé et mieux traité, comprend qu'il faut s'acheter ses privilèges, d'où l'ironie du titre de la nouvelle : le lieutenant ne l'est plus pour longtemps. Précisons que non seulement le pope corrompt la milice, et entretient une relation de trouble complicité avec le directeur du kolkhoze, mais qu'il est lui-même installé de façon cossue, apprécie le vin et la viande, surtout en période de carême, et lit des revues érotiques (la thématique érotique est, en arrière-plan, une constante de la nouvelle). Ainsi Ikonnikov dresse un tableau bigarré de la Russie des années tout juste antérieures et postérieures à 1989, et convoque pour cela des thématiques typiques de l'écriture satirique : la politique, l'histoire, la religion, ou plutôt l'institution

5 - Cf. notamment Northrop Frye, qui expose notamment sa théorie dans « Norms, Morale or Other, in Satire : a Symposium », in : *Satire Newsletter 2*, Fall, 1964-1965. Le philosophe du langage Pascal Engel discute et nuance sa position dans « La pensée de la satire », in : « MODERNITÉS », n° 27 : *Mauvais genre : la satire littéraire moderne* (Sous la direction de Duval S. & Saïdah J.-P.), Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2008, pp. 35-46.

religieuse – le religieux hypocrite, le Tartuffe, l'homme d'Église compromis avec le pouvoir n'étant pas une spécificité russe. Pourtant, si Ikonnikov décrit sans pudeur la réalité du terrain, s'il porte un jugement, l'ironie et l'écriture satirique lui interdisent de condamner les hommes ou les institutions de façon massive. La satire est particulièrement complexe dans ce recueil, où les repères sont difficiles à discerner. L'ambiguïté propre à la satire est accentuée par la superposition de plusieurs systèmes de normes, morales en particulier.

En effet, la Russie soviétique n'est pas seulement une antithèse du monde bourgeois, elle est aussi l'autre de la Russie libérale. Le tableau construit par Ikonnikov est fait d'un jeu d'ombre et de lumière, d'antithèses qui ne s'opposent pas toujours nettement et empêchent le jugement de se fixer de façon immuable. Ainsi, la vision donnée dans le recueil de l'époque soviétique est fortement ambiguë, et l'auteur propose une relation subtile à cette histoire, sans condamnation ni nostalgie. Le point de vue du lecteur qui croyait trouver des éléments familiers, est déplacé, et les systèmes d'évaluation auxquels il a l'habitude de se rattacher sont brouillés. La cible est de moins en moins bien identifiée et la satire elle-même semble moins assurée, jusqu'à se demander ce qui est critiqué ou dénoncé. La nouvelle intitulée « Mutinerie » constitue une illustration frappante de ce procédé : l'histoire n'y est plus lue à l'aune des actions politiques et sociales, ni des réalisations économiques, mais de la longueur des cheveux, qui sert de nouvel étalon pour évaluer les dirigeants. Le discours du cuisinier d'une prison qui se soulève à cause de la mauvaise alimentation est celui d'un prophète : « Mes frères !, (…) Mais je vous le dis, le jour est proche où la nourriture sera bonne ! » [25] et d'ailleurs le narrateur compare son accoutrement à celui d'un prêtre catholique. Cette entrée en matière humoristique prépare l'attention du lecteur à un discours décalé, et en effet, la prophétie concerne la longueur des cheveux du président qui succédera à Vladimir Putin, dont la calvitie expliquerait, d'après le cuisinier, la misère du pays et la faim dans laquelle le peuple est tenu. Il retrace ainsi la succession des dirigeants du pays, de Nicolas II à ce dernier président. Derrière cette relecture de l'histoire comique et mécanique se cachent des détails significatifs par leur ambivalence. Si le jugement porté sur le dirigeant contemporain de la rédaction du recueil est clair, le traitement implicite de la Révolution russe est plus inattendu : au chevelu Nicolas II, sous le règne duquel le peuple vivait relativement prospère, a succédé Lenin le chauve et avec lui la faim. L'image de Lenin, qui fut longtemps un symbole incontestable et resta un sujet tabou de la satire à l'époque soviétique, est égratignée avec humour mais non sans effet : toute la Révolution est remise en cause. Inversement, Stalin aujourd'hui reconnu comme tyran autocrate, « a relevé le pays de ses ruines » [25], formule qui évoque son action dans la Grande Guerre Patriotique. À l'exception des fanatiques qui idolâtrent encore le sanguinaire Petit père des peuples, cette vision de Stalin est aujourd'hui décalée, alors que, dans un nouveau renversement, Khruščëv, considéré comme dirigeant du dégel, comme celui qui a mis au jour l'imposture et la tyrannie staliniennes, voit son gouvernement stigmatisé. Le cas de Khruščëv est intéressant, car il souligne le décalage entre la vision occidentale de ce dirigeant, plutôt présenté de façon axiologiquement positive, et la vision russe, aux yeux de laquelle le personnage fut l'objet de railleries physiques, mais aussi politiques. Ainsi son obsession de la culture du maïs fut tournée en dérision et, dans

la nouvelle interprétation de l'histoire ici présentée, n'est pas rachetée. Si le principe de la satire est de ne pas représenter la réalité de la façon attendue, et ainsi d'exercer le regard et l'esprit critiques, elle aboutit parfois à des décalages et des contradictions qui rendent sa réception complexe. Dans « Mutinerie », elle déracine les préjugés et les visions stéréotypées de l'histoire, tout en s'appuyant sur elles, mais si l'interprétation de l'histoire à l'aune de la longueur des cheveux est digne des absurdités dont fut digne l'historiographie soviétique, elle ouvre la voie à une vision absurde du monde.

Plusieurs nouvelles atteignent un degré d'ambiguïté extrême, qui interroge la possibilité de poursuivre une lecture satirique du recueil. Par le choix de décrire le monde russe dans son aspect essentiellement rural, Ikonnikov interroge abondamment la modernité de la Russie, et toute une section du recueil s'intitule d'ailleurs « Temps modernes ». Si la nouvelle sur la machine à laver, « Modèle d'exposition », est symptomatique de l'inadaptation du pays à cette modernité malgré sa volonté d'acquérir les instruments qui la symbolisent, le récit suivant, « Monitoring », présente une vision encore plus ambivalente de la situation, dont de nombreux niveaux de lecture sont possibles. Le directeur d'un district forestier est invité par sa hiérarchie à produire un monitoring, mais ne sait pas ce que signifie ce terme. La recherche du terme « monitor » dans l'encyclopédie, geste honorable mais désuet, révèle son éloignement de la sphère du savoir : les sens trouvés sont inadaptés ou franchement archaïques, comme le sont les personnages dans le monde moderne (« Voilà. Monitor. Ils donnent même deux sens. C'est soit l'assistant du maître, dans les écoles du XVIII^{e} siècle. Soit une catégorie de vaisseaux de guerre. » [76]) Notons en outre qu'un monitoring est aussi un appareil utilisé en obstétrique et évoque l'idée d'un monde en gestation. L'heure du nouveau monde n'est apparemment pas venue. En effet, le personnage principal a conscience d'être lui-même dépassé, et craint de se faire licencier pour cette raison, mais il retourne finalement la situation à son avantage, par une méthode elle-même archaïque et qui dévoile les faiblesses de la modernité. En rendant un « beau rapport bien fourni » [77], il s'attire les compliments de son supérieur et même des perspectives de promotion. Pour cela, il reprend des planches de 1953 (l'année de la mort de Staline) et les restaure, non pas grâce à un logiciel informatique, mais à ses crayons de couleurs ! Il lui suffit de remplacer les dates de prévisions de développement de chaque espèce d'arbre par des dates contemporaines, jusqu'en 2100, et de clore par une envolée lyrique sur l'avenir et le renouvellement des générations. Ainsi, il dépasse le problème que lui posent les techniques modernes par une technique certes rétrograde, mais qui a fait ses preuves, fondée sur une forme de propagande, et sur la contrefaçon. La falsification des documents était un procédé courant à l'ère soviétique, et les dirigeants de l'entreprise ne sont sans doute pas dupes – ils sont aussi issus de cette époque. La modernité est une notion bien relative dans une partie du pays encore arriérée, malgré les efforts du régime communiste pour industrialiser tout l'espace. Cette nouvelle, parmi d'autres, montre que l'objet de la satire d'Ikonnikov n'est pas si clair. Le régime soviétique n'est pas plus critiqué que la Russie libérale, et surtout, les hommes ne semblent pas plus heureux dans l'une ou l'autre société. Le registre satire, qui semble régir le recueil, finit d'autant plus par s'estomper que le ton est loin d'être toujours comique.

Au contraire même, lorsque le questionnement devient moins politique et plus humain, et acquiert ainsi une portée universelle, avec des liens moins forts à une réalité économique et sociale particulière, la tristesse prend le relais du rire. Si la sphère politique offre le matériau nécessaire pour un traitement de type ironique, la sphère humaine, elle, peut être abordée sur le ton pathétique : l'évocation de la souffrance et de la misère n'emprunte pas une voie détournée. « Le Prof », qui alimente certes la réflexion sur la campagne reculée, où l'on ne sait rien du tunnel sous la Manche et où l'on refuse les avancées technologiques, traite aussi, sur le mode mineur, d'une épouse séduite par l'attrait du discours moderne, dont nous venons de voir l'ambivalence, tenu par un jeune professeur venu de la ville. Le coup porté au mari n'est pas être au centre de la nouvelle, mais il ce personnage s'inscrit dans une longue série d'individus que leur situation familiale fragile rend malheureux. « Amour, sexe et mort à la campagne » est d'un niveau supérieur dans le sordide : le récit retrace le cercle vicieux dans lequel sombrent les jeunes gens cloîtrés dans la vie rurale. Mère à seize ans, Sveta reste toute sa vie avec Kolia, qui en avait dix-sept lorsqu'ils se sont rencontrés et qui est devenu, après l'armée, infidèle et alcoolique. La fille de Sveta, Nina, « à dix-huit ans, aura un enfant » [102]. Alors que la première partie du titre peut annoncer une histoire sensationnelle, la seconde fait retomber le lecteur dans l'univers confiné de la ruralité, qui agit comme une fatalité. La nouvelle n'a alors plus rien de satirique ni d'ironique, et témoigne de la présence dans le recueil d'une dimension tragique constante. Cette tragédie frappe aussi les plus jeunes générations : dans un monde où les adultes sont victimes d'un conditionnement social, qu'ils s'y maintiennent de force ou qu'ils cherchent à en sortir, les enfants ne respirent pas l'insouciance propre à leur âge. Le garçonnet du « Temps libre », dont les traits d'enfant prodige sont exagérés, se plaint des livres « trop illustrés » que ses parents lui infligent, des « danses idiotes » [80] qu'il doit apprendre à l'école. Toutefois, s'il lit Diderot et Freud, assemble un Rubik's cube, il préfère les gros chiens aux tamagotchi et Pokémons, comme un enfant non encore perturbé par les avancées plus ou moins contestables de la modernité. Le garçonnet est en décalage permanent : il n'est pas ce que devrait être un enfant de son âge, et son avancement intellectuel n'est qu'une façon de dire cette inadaptation ; mais il ne ressemble pas non plus aux autres enfants, qui dédaignent les gros chiens pour se satisfaire de petits appareils électroniques qui font office de compagnons. Toutefois, le lecteur ne saura pas si le garçon sait qui est Igor, avec lequel maman parle longtemps au téléphone, ni ce que sont les « petits ballons en caoutchouc qu'elle conserve dans son sac à main » [81]. Dans une réalité difficile, cette fable montre des enfants qui ont grandi prématurément, et à qui leur enfance a été volée, mais dont on ne sait jamais exactement où s'arrêtent les limites de la crédulité.

Si la société est décrite à travers l'évocation de larges catégories (les enfants, les travailleurs, les familles), le recueil accorde également une grande place à des individus, dont sont proposés des portraits, ou plutôt des croquis, conformément à l'esthétique de l'esquisse qui gouverne le recueil. Loin de produire des caricatures, ces esquisses relèvent elles aussi du registre pathétique. Les amours heureuses sont rares (à part « La Steppe », aucune nouvelle n'attire l'attention sur un couple ou une famille véritablement harmonieux) et cèdent la place à la déception et même à des situations perverses. « Biologie » relate deux déceptions croisées.

Ljudočka, dont on ne sait rien, espère obtenir une bonne note à son examen de biologie en séduisant le jeune examinateur, et il est tout à fait ironique que la discipline soit précisément la biologie. Un étudiant espère, lui, entrer en contact avec Ljudočka, qu'il admire secrètement. La jeune fille est recalée, ce qui signifie pour elle « retourner dans le village de ses parents, où il lui faudrait subir le commentaire de son père, un type ivre en permanence » [152]. Cette unique information sur la jeune fille suffit à indiquer la vie désespérante à laquelle elle est condamnée. Mais la chute de la nouvelle indique la raison pour laquelle les efforts de Ljudočka étaient vains, et pourquoi, peut-être, l'étudiant amoureux a pour sa part obtenu la note maximale : le bel examinateur était homosexuel. Les personnages sont à peine esquissés qu'ils retournent aussitôt dans le néant : Ljudočka n'a pas eu le temps de prendre chair qu'elle est rejetée dans sa campagne profonde ; l'étudiant s'est à peine concrétisé qu'il s'efface également. L'existence des individus est à peine palpable. Ou lorsqu'elle l'est, elle est sans cesse menacée par l'absurde, et la nouvelle suivante est franchement sinistre. Si comme « Biologie », elle s'ouvre par un effet de composition, sur l'évocation d'un soutien-gorge, cette fois-ci, il ne s'agit déjà plus de séduction, ni d'érotisme, mais des rencontres amoureuses en chair et en os d'un couple pourtant déjà en cours d'essoufflement. La flamme amoureuse n'est entretenue que par la sexualité. Or les conditions d'habitation de deux jeunes gens ne rendent pas leurs rencontres faciles, notamment à cause du « Tank », la gardienne du foyer de Maša. Ainsi cette dernière finit par quitter Mitja pour un jeune homme sans doute plus bourgeois, qui habite seul dans un appartement, et lui permet d'exercer sa passion ailleurs que dans des ascenseurs. À la fin de la nouvelle, le Tank, qui semblait n'être qu'un personnage secondaire, occupe le devant de la scène, et développe même une amorce d'autobiographie. Mais lorsque les personnages prennent chair, ils sont terrifiants : ainsi, le Tank évoque sa jeunesse, illuminée par une unique histoire d'amour, avec un officier de l'école du KGB. Le caractère sentimental de cette histoire est immédiatement désamorcé par l'évocation sans pudeur, juste après celle des yeux de ce dernier, de celle de son membre, « un vrai rouleau à pâtisserie ! » [158] Les sentiments quittent tout à fait la partie lorsque, pour finir, le Tank ne propose rien d'autre à Mitja que de se prostituer à elle, après lui avoir suggéré qu'un travail lui permettrait de se payer une location et entretenir une relation amoureuse digne de ce nom. La perspective du proxénétisme du jeune étudiant auprès d'une ancienne agent du KGB de soixante ans est une situation propre à suggérer une dernière façon d'aborder ce recueil : les textes semblent bien véhiculer une réflexion sur le caractère absurde de l'existence.

Lu dans cette optique absurde, il n'est pas étonnant que par-delà l'humour propre à la satire, le recueil soit marqué par un sentiment tenace de tristesse, oscillation que le titre allemand *Taïga Blues* exprime avec efficacité. Le désespoir face à une vie dépourvue de sens va jusqu'au suicide, dans « Bruits matinaux », par exemple, où le geste tragique est mis en valeur par un procédé narratif : la nouvelle est composée d'une alternance de messages téléphoniques, que le personnage principal reçoit sur son répondeur, et de phrases nominales se référant aux bruits du matin. Après avoir appris que le personnage divorçait, était licencié et était prié de laisser l'appartement qu'on lui prêtait et de rendre sa voiture, le lecteur

l'entend se tuer : « Deux pas sur le rebord de la fenêtre. / Chute sur l'asphalte, quelques étages plus bas. / Cris. » [46][6] La focalisation externe est mise au service d'une apparente neutralité, qui accentue le caractère tragique du saut dans le vide, dont il apparaît inutile d'énumérer les justifications intérieures. Cette section du recueil décline de différentes façons la question de l'écoulement plus ou moins paisible de l'existence, et ainsi l'interrogation permanente des personnages sur le sens de leur vie, de leur nouvelle vie en Russie libérale. « En août », la nouvelle qui suit directement « Bruits matinaux », s'ouvre sur un tableau de groupe et passe en revue l'ensemble des générations : les vieillards, les parents, les jeunes. Personne n'est à l'aise dans la nouvelle société : les vieux se plaignent de Boris Elcin, les jeunes essaient d'être cool (ce qui leur coûte, et l'évocation de la tenue en cuir peu confortable que porte une jeune fille est une métaphore efficace de son malaise à évoluer dans cette société), les parents tentent de bien faire, mais en plein été, emmitouflent leur nourrisson dans une grenouillère en fourrure. Rien n'est approprié, et le sentiment de décalage n'est pas seulement mental, comme c'était le cas du garçonnet de « Temps libre », il est aussi physique. Alors que tout est censé être neuf, l'ancien monde persiste par le biais de ses infrastructures, et la vie continue comme avant dans les immeubles de jadis, faits pour engendrer une nécessaire communauté, un micro-communisme impossible à déraciner. Cet ancien mode de vie n'est plus adapté et le malaise plane, tandis que les vieux ne trouvent d'autre remède que l'alcool. Dans la nouvelle suivante, « La Maison des sept vieillards », ces derniers n'en sont même plus à noyer leur nostalgie ou leur culpabilité (« combien de personnes avez-vous fait fusiller, hein ? » [46] leur demande le plombier). Plus rien ne les touche, et même les femmes en bikini les laissent indifférents : « Attente de la fin » [47], disent les derniers mots de la nouvelle. Loin de renaître, d'évoluer, le monde post-communiste dépérit, se fige, perd sa vitalité. Aux personnages qui se laissent mourir ou qui trouvent une solution radicale à une vie difficile et tissée d'échecs fait écho, dans une autre section, « Berceuse », une nouvelle où le narrateur s'adresse à un enfant. La thématique est très différente dans cette section, puisque « Berceuse » chante essentiellement la misère des campagnes, où les vaches sont encore inséminées manuellement par défaut de seringues, où les habitants attendent encore que les rues du village soient couvertes d'asphalte, malgré les promesses du régime communiste. Toutefois, cette résonnance entre les textes, ceux qui s'achèvent sur la mort, et celui qui, dès la naissance, évoque la douleur de vivre, instaure le climat mélancolique qui plane sur le recueil et englobe les existences dans leur ensemble.

Si le recueil dessine l'absurdité de l'existence humaine, il varie les genres des tableaux, et il lui arrive de faire allusion, malgré la difficulté à trouver un sens à la vie en Russie soviétique ou libérale, à un message d'espoir. La plus longue nouvelle, « Voisins », propose une galerie de portraits qui occasionnent des développements proprement comiques, et aboutissent à un discours optimiste et ouvert à l'avenir, même si le lecteur peine à y souscrire. L'ironie assez acide n'est en effet pas abandonnée, et la description du très haut immeuble dans lequel vit le groupe de personnes qui sera présenté dans la nouvelle n'omet pas les remarques au second degré auxquelles le lecteur du recueil est habitué. Ainsi, au sujet de la nécessité d'emprunter l'escalier, le narrateur, qui est ici homodiégétique, constate : « Un, on voit bien que quelqu'un a songé ainsi à préserver la bonne forme physique

6 - Les barres obliques [/] rendent compte d'un passage à la ligne dans la disposition typographique d'origine.

de la nation, et, deux, si un incendie éclate et que le frigo bloque le passage vers la sortie, tout le monde brûlera, et personne ne s'en plaindra. » [53] Le terrain économisé par la hauteur de l'immeuble, lui, a permis de faire une nouvelle décharge publique, pointe qui suggère l'assimilation par les autorités des individus à des déchets. La particularité du quartier en question est de résumer la vie humaine, de la maternité au mouroir, synthèse dont nous avons vu qu'elle se faisait à l'échelle de tout le recueil, qui couvrait l'absurdité de l'existence de la naissance à la mort. Les personnages quant à eux représentent un éventail varié de la société : la prostituée, le professeur, l'ouvrier persuadé de l'existence du poltergeist des radiateurs, le narrateur, qui semble vivre de sa plume, pour les personnages principaux ; mais aussi des figurants, avec l'intello, le vieillard sénile, la vieille fille bibliothécaire ou encore l'artiste illuminé, le pseudo-comte abonné à la prison et le nouveau Russe. La nouvelle a pour centre de gravité le balcon, où l'on se réunit pour fumer et bavarder. Ce lieu unique joue un rôle dramatique, mais est aussi symbolique pour son ouverture vers l'extérieur et sa faculté à fédérer la diversité. C'est donc sur une tirade naïve mais pleine d'amitié et d'humanité que se termine la nouvelle : « Nous sommes toujours les voisins de quelqu'un ! Sans voisins, rien ne marche. Vous êtes mes voisins à moi, et je vous aime ! » [67-68] La nouvelle illustre cette solidarité spécifique, par exemple, le comte Teuf-Teuf vole pour son compte, mais aussi pour dépanner ses voisins. Un monde utopique serait-il réalisable malgré tout ? Cette question rejoint en outre la dimension satirique du recueil, puisque l'utopie fonctionne comme l'idéal de référence par contraste avec lequel se construit la satire sociale. Pourtant, l'utopie est aussi un genre littéraire connu en Russie, et dans la veine de *Nous autres* de Nikolaj Zamjatin ou du palais de cristal des *Notes d'un souterrain* de Fëdor Dostoevskij, le début de « Voisins » évoque bien « l'idée de murs transparents » [54]. Ainsi, l'élan d'optimisme est aussitôt désamorcé. Dans la Russie telle qu'elle est décrite, l'utopie ne peut que se muer en contre-utopie. La tirade sur les voisins est tout à fait positive, mais elle s'inscrit dans une section qui s'était ouverte sur le terrible « Bruits matinaux », et il est difficile au lecteur de souscrire à son optimisme après la série de nouvelles désespérées qu'elle présente. Une micro-société utopique est d'ailleurs dépeinte dans « Le Cadeau », nouvelle qui appartient à une autre section, mais qui fait écho à « Voisins » par sa thématique. Le personnage principal est bloqué, le soir de Noël, dans un minuscule village, seulement composé, outre de nombreux enfants, de huit femmes et trois hommes : le maire, qui a soixante-treize ans, Jurka, qui en a treize, et le directeur de la poste (qui est en fait une minuscule épicerie). Ce dernier apprend au héros que tout ce petit monde « vit dans la joie, comme une grande famille » [137], ce qui en pratique signifie qu'il est organisé selon un principe de communisme sexuel, ou plus exactement que « tout le harem » [137] est tenu par ce directeur. Le titre de la nouvelle s'explique alors, après une ellipse qui nous conduit au lendemain matin : c'est le héros qui représentait un cadeau de Noël pour les femmes du village. Au-delà du caractère plaisant de l'anecdote, la société ici imaginée est frappée d'endogamie. Elle est fermée au monde, et ne s'ouvre à un géniteur extérieur qu'à la faveur du hasard. Cette fermeture structure l'ensemble du recueil et les lieux dans lesquels les nouvelles évoluent sont bien souvent des lieux clos : la prison dans « Mutinerie », des petits quartiers dans les nouvelles de la

section « Voisins, voisins » et plus généralement cette campagne russe fermée au progrès, au monde extérieur.

La fermeture tragique domine la dernière section du recueil, au titre suggestif sur le plan de la réflexion absurde, « Dieu avec toi » : dans « Chez le docteur », la situation est inextricable. Elle contient plusieurs références satiriques à l'époque soviétique, et notamment l'habitude bien connue aujourd'hui de traiter les opposants au régime en les enfermant dans des asiles psychiatriques de manière à les aliéner véritablement ; une référence intertextuelle qui s'impose à l'esprit serait alors *Le Maître et Marguerite*, où la clinique psychiatrique est un des lieux fondamentaux du roman, et Bulgakov fait effectivement partie des auteurs appréciés d'Ikonnikov. De plus, la connaissance que le médecin a d'un patient qu'il est censé voir pour la première fois évoque l'omniprésence policière et l'intrusion dans la vie privée des individus : « contrôler, c'est déjà faire la moitié du chemin vers la guérison » [175], phrase qui peut être lue de façon métaphorique et politique. La chute montre que l'entretien était fondé sur un quiproquo, et que le médecin, un psychopathologiste, voulait obstinément (parce que c'est son métier) faire interner un homme simplement déprimé. Mais la tonalité absurde de la nouvelle comporte ici un nouvel élément : derrière cette vision terrifiante d'une société russe où les habitudes soviétiques semblent persister apparaissent des détails qui désamorcent l'effroi du lecteur, pointent vers le comique, qui était également très présent dans « Voisins », et permettent ainsi un dépassement de l'absurde par l'absurde lui-même. Ainsi le patient raconte qu'après avoir été poète pour enfants à l'époque soviétique, domaine de la création alors fondamental, il a composé des spots publicitaires, dont un qui vantait le papier hygiénique mangeable. Cette allusion scatologique poursuit la thématique du déchet, une constante du recueil, mais opère également un dégonflement brutal de la situation : avec elle, la situation déprimante ne peut l'emporter sur le grotesque. De même, si l'enfermement intervient dans la nouvelle suivante, « Les Dernières Paroles de l'accusé », où l'on retrouve l'espace carcéral déjà rencontré, cet enfermement même devient absurde. L'accusé relate en effet le traumatisme que lui causent les pommes de terre, et explique ainsi son agression : la victime lui avait offert le livre *Deux cents manières de cuisiner les pommes de terre*. Comme dans la nouvelle précédente, le ressort est celui du décalage entre une cause et son effet, décalage proprement insensé, à l'absurdité aussi comique que tragique.

Ainsi, malgré la difficulté à vivre, malgré le manque même de sens de l'existence, le sourire et même le rire ne cèdent pas de terrain. Mais il ne s'agit plus seulement du rire grinçant de la satire, du rire intelligent de l'ironie. Il s'agit d'un rire à la fois désespéré et franc, et la composition du recueil place à la fin de celui-ci une nouvelle qui le clôture sur un éclat de rire, peut-être désabusé, mais néanmoins réel. « Dieu soit avec toi, Kirjuša ! » est une harangue prononcée par un personnage qui s'adresse à Kirjuša, tombé dans une fosse d'épuration. La situation de Kirjuša est métaphorique, comme l'indiquent les premières lignes du texte : « Pourquoi es-tu étendu dans le fossé, pourquoi es-tu couvert de merde ? » [179] Le recueil utilise peu le niveau de langue familier et encore plus rarement le grossier, et les rares occurrences de son emploi sont notables : la thématique scatologique, associée au grotesque, évoque le carnaval. La série de questions posées par l'énonciateur du dialogue récapitule ce qu'est l'existence dans la Russie

actuelle. Comme il est impossible de citer tout le texte, je ne mentionnerai que les deux remarques qui font écho aux deux pôles du recueil : le satirique et le pathétique, ce dernier registre étant représenté par tous les procédés visant à susciter l'émotion du destinataire. Il apparaît lorsque Kirjuša s'entend demander : « Tu es fatigué ? De quoi ? De ton salaire humiliant, de l'arrogance des brutes, de la misère ? » [179], tandis que le satirique surgit avec le constat selon lequel, contrairement au rêve américain qui est une arnaque, « chez nous, les anciens détenus peuvent vraiment devenir députés à la Douma » [179]. Cette ultime nouvelle rassemble les deux principaux axes du recueil, et invite à réinterpréter le satirique et le pathétique à la lumière de l'absurde en gardant à l'esprit la chute : « Tu vois, tu vas déjà mieux, tu ris. Moi aussi, je ris, Kirjuša, moi aussi. » [180] Ce rire apparaissait déjà dans une nouvelle précédente de la section, « La Légende de la mort », où le narrateur, tout juste opéré, ne peut s'empêcher de rire malgré le risque que cela représente pour sa cicatrice, à moins qu'il ne se suicide ainsi en riant. Après avoir pris la mesure de l'absurdité dans laquelle évolue le pays, l'impossibilité de la faire évoluer, l'homme russe contemporain n'a d'autre choix que de l'accepter avec lucidité. Sa révolte ne peut être que du type de celle de Sisyphe : avoir l'assurance du caractère écrasant du destin, et y trouver sa liberté[7].

Ainsi, ce qui apparaît d'abord comme un recueil de nouvelles satiriques se voit réinterprété à la lumière de la dernière section, qui met au jour une vision absurde du monde. Certes, le « Conte du cheval magique » semble se rattacher au registre satirique par son évocation de la corruption dans laquelle est plongé le pays, d'une sphère politique complice ou au mieux aveugle ; certes, il dénonce les choix d'un pays qui préfère construire des engins militaires plutôt que des voitures, et qui contraint le président à se déplacer en tank, ou encore la misère des universitaires, qui ne peuvent, avec leur traitement, s'acheter que quatre boîtes de nourriture pour chien, ou enfin les anciens du KGB devenus bandits de grand chemin. Mais les portraits esquissés mettent tous en évidence le même mécanisme : la population vole, mais participe à la marche générale des finances, puisqu'elle paie des impôts. La solution proposée, qui réjouit le président, n'est pas seulement de légaliser le vol, mais d'en faire une « discipline nationale » [19], qui aurait ses championnats. L'absurde culmine lorsqu'est raconté le destin d'un quatrième personnage, dont le vol est dérisoire, mais qui lui, serait puni si les autorités parvenaient à le saisir. Le même genre de décalage apparaît dans la nouvelle suivante, où il apparaît que les choix politiques sont tournés vers la production illusoire de façades, de monuments imposants, mais n'offrent même pas de WC publics. La structure du recueil invite, une fois la dimension absurde pleinement découverte dans la dernière section, à une relecture de ce qui ne semblait d'abord que satirique.

Ainsi, l'originalité de ce recueil vient de la superposition des deux lectures, satirique et absurde, qui ne se contredisent pourtant pas. Si Ikonnikov publiait pour un public russe, peut-être se serait-il inscrit dans ce courant connu et apprécié. Mais ces nouvelles, significativement publiées en Occident, voient leur lecture modifiée par leurs destinataires, qui y découvrent une vision absurde de l'existence. Plusieurs thématiques véritablement attachées à cette philosophie se retrouvent dans le recueil. Le suicide, par exemple, est un objet de réflexion important puisque s'il

7 - La vision du monde véhiculée par Alexandre Ikonnikov me semble inviter à un rapprochement avec celle de Camus, qui, face à la rencontre absurde de l'homme avec le monde, refuse les solutions de fuite, telles le suicide ou la réponse religieuse, pour préférer l'affrontement, même désespéré, avec l'existence – attitude qui constitue la révolte de l'homme selon Camus.

apparaît comme une solution possible, comme une réponse cohérente avec la découverte de l'absence de sens du monde et de la vie humaine, il est repoussé par la philosophie de l'absurde, comme sont repoussées les solutions d'évasion religieuses. Le suicide a une part très mince dans le recueil. À l'exception de « Bruits matinaux » et de la très ambiguë « Légende de la mort », les personnages vivent coûte que coûte, sont animés d'une obstination par laquelle ils incarnent, nous semble-t-il, l'homme de l'absurde. De même, la religion est tournée en dérision pour sa corruption, mais cette moquerie satirique devient, dans la dernière section, une interrogation sur les possibilités de salut de l'homme, interrogation qui ne trouve néanmoins pas de réponse. Aucun Dieu ne pourra sortir Kirjuša de sa fosse d'épuration à part lui-même, à part le rire. Face à l'absurde, le salut est dans l'acceptation, et plutôt que satirique, le regard porté par l'auteur sur la réalité russe contemporaine est marqué par cette lucidité.

Natalia LECLERC
est agrégée de Lettres modernes et docteur en littérature comparée à Paris IV-Sorbonne

Natalia Dzienisiuk

Les littératures polonaise et biélorusse dans le contexte du postmodernisme

Il existe de multiples manières philosophiques et artistiques d'essayer de comprendre le monde. Le postmodernisme en est une parmi d'autres. Ce modèle de pensée décrit la réalité non pas par le biais d'un système de concepts ou d'images, mais à l'aide de moyens linguistiques réalisés dans le texte. Les postmodernistes perçoivent le monde comme un espace textuel mouvant et décentralisé qui comprend plusieurs niveaux. Celui-ci s'enrichit sans cesse de nouveaux textes par la transformation et l'arrangement de textes déjà existants. Le texte est déterminé par la conscience de l'homme qui perçoit non pas la réalité environnante mais un ensemble de signes qu'il déchiffre en fonction de la situation culturelle, historique et nationale. L'esthétique du postmodernisme se base sur le dialogue culturel. Dans les œuvres postmodernistes, des figures historiques de différentes époques s'efforcent de se comprendre, l'action se développe dans un cadre qui réunit de manière originale des composantes propres à différentes traditions socioculturelles ou nationales, enfin on assiste à un renouvellement de l'atmosphère de polyphonie culturelle et de manque de détermination temporelle. Le passé devient l'objet de la déconstruction postmoderniste, ce qui permet de regarder l'histoire contemporaine à travers le prisme historique, mais aussi, à l'inverse, de juger ce qui a eu lieu dans l'histoire d'un point de vue actuel. La tradition culturelle de chaque peuple s'inscrit de façon organique dans le contexte de la culture mondiale, elle l'élargit, en modifie le contenu et, en même temps, elle y acquiert une nouvelle interprétation en rapport avec les autres traditions, révélant ainsi une intertextualité entre les cultures.

Dans le présent article, j'analyserai dans les littératures polonaise et biélorusse les problèmes fondamentaux d'histoire littéraire, de philosophie et d'esthétique liés à la naissance du postmodernisme. J'étudierai les tendances générales de formation de ce courant dans le cadre de la nouvelle situation culturelle apparue dans les deux pays après 1989, ce qui mettra en évidence des techniques et des stratégies postmodernistes communes aux écrivains polonais et biélorusses. La confrontation des processus littéraires modernes révèlera les particularités typologiques et les traits régionaux des postmodernismes polonais et biélorusse dans un contexte mondial.

Le postmodernisme...

Le postmodernisme comme système particulier de conceptions artistique, esthétique et scientifique du monde est apparu dans la critique, littéraire, scientifique et philosophique américaine dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Il était le résultat de la réflexion sur les événements tragiques de l'histoire mondiale récente, conséquence du désenchantement quant aux possibilités de connaissance rationnelle et d'ordonnancement de la réalité, mais aussi une tentative de réévaluer la modernité passée avec son culte du beau, de l'intellect et de l'aspiration à l'idéal. Dans les nouvelles conditions historico-sociologiques d'existence de la civilisation, les normes morales et les priorités axiologiques sont mises en doute, et « l'éthique s'est transformée en concept périphérique »[1], ne pouvant plus de ce fait être traitée de façon objective.

En Amérique, où « le mélange de cultures, d'attitudes morales, de mœurs, de races, de religions était et est le plus grand, cela a aussi mené le plus souvent à la cristallisation d'une nouvelle sensibilité et d'une nouvelle conscience »[2], laquelle s'est progressivement répandue dans les pays d'Europe de l'ouest. Dans les années 1970 et au début des années 1980, les conceptions postmodernistes sont devenues l'objet de la pensée théorique critique et de la pratique artistique européenne, principalement française, italienne, et ensuite allemande et anglaise. Les idées de penseurs tels que Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Richard Rorty, Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva et d'autres ont joué un rôle important dans le développement, la systématisation et la validation de la théorie postmoderniste. C'est justement dans leurs travaux que sont apparues pour la première fois les thèses qui deviendront plus tard les slogans les plus populaires du postmodernisme : « le monde comme un chaos », « le décentrement », « la déconstruction de l'ordre hiérarchique des éléments », « la perception du monde comme un texte », « l'intertexte », « l'intertextualité », « la pensée poétique », « la mort du sujet (de l'auteur) », « l'histoire comme volonté du hasard aveugle », « la limite des grandes narrations », etc.

La formation du postmodernisme dans l'art d'Europe occidentale vient de l'épuisement des conventions jusque là dominantes dans la littérature et de l'affaiblissement des positions esthétiques du modernisme incapable de trouver l'harmonie dans la réalité chaotique. Si la littérature moderniste était condamnée à l'élitisme et à l'hermétisme (mentionnons ici les œuvres de James Joyce, T. S. Eliot, Thomas Mann, Robert Musil, etc.), le postmodernisme

1 - Dąbrowski M., *Postmodernizm : myśl i tekst* (Le postmodernisme : pensée et texte), UNIVERSITAS, Cracovie, 2000, p. 25.

2 - *Ibid.*, p. 26.

recherche des moyens de sortir des salons artistiques et des bibliothèques académiques. En mettant en question la hiérarchie traditionnelle des genres, les postmodernistes peuvent s'approprier les différentes formes de la littérature populaire. Cette dernière attire les écrivains par le caractère de sa narration, par son pouvoir de jouer avec le lecteur, jeu qui se caractérise par des « règles indéterminées qui changent continuellement »[3]. Les œuvres des postmodernistes ne se limitent pas à la poétique des genres populaires. Ils en font plutôt une parodie raffinée. Les écrivains postmodernistes ne prétendent pas inventer une nouvelle façon absolue de représenter la réalité. Au contraire, ils se tournent vers des moyens artistiques et des méthodes narratives déjà existants. De là résulte un pluralisme stylistique qui repose sur la coexistence et la synergie de différents styles artistiques et de conventions narratives. Le pluralisme des regards, la multiplication des sens, l'intertextualité, le scepticisme quant à la connaissance de la réalité marquent la conscience de l'homme contemporain.

… en Pologne …

Comme le postmodernisme est reconnu comme « une culture pluraliste, mélangée, polyphonique, populaire, réunissant différents niveaux et différentes langues, sensible au manque de naturel, à la théâtralité, au jeu avec les conventions, se servant volontiers de la mystification, de l'ironie et de la parodie »[4], l'acceptation de l'esthétique postmoderniste devient possible dans des pays ouverts au dialogue interculturel, économique et politique, dans des états respectant la liberté de parole, la diversité des visions du monde et le droit des minorités ethniques, culturelles, sexuelles, etc., dans les cultures libres de tout dictat politique, idéologique ou esthétique. C'est pourquoi, dans les pays de l'ex-bloc socialiste, le postmodernisme a commencé à être connu, reconnu et reproduit seulement après la chute du système totalitaire communiste au tournant des années 1980 et 1990. Pendant près de cinquante ans (et dans le cas de l'URSS pendant plus de septante ans), la littérature et l'art en Europe centrale et orientale se sont développés dans l'isolement des processus en œuvre dans la culture occidentale, dont les sociétés reposaient sur les principes de démocratie et de liberté créatrice. Ils restaient soumis aux impératifs normatifs et à la pression politique qui faisaient en sorte de contrôler et d'assurer une production artistique conforme à l'orientation donnée. Cependant, même quand l'enthousiasme pour « les perspectives lumineuses de la construction socialiste » était le plus grand, il y avait des écrivains qui, comprenant l'anormalité des conditions imposée à la littérature, cherchaient leurs propres manières de vaincre les canons totalitaires et créaient des modèles artistiques alternatifs, et ce à l'encontre des impératifs dominants du réalisme socialiste. Ces tendances avaient une origine double : elles venaient tant de l'intérieur, où elles étaient dues à la pression des forces révisionnistes, que de l'extérieur, étant le produit de diverses inspirations occidentales, en ce compris d'émigration. Déjà dans les circonstances de 1956[5], la culture polonaise a rejeté le caractère totalitaire, c'est-à-dire uniforme et

3 - Tomkowski J., *Dwadzieścia lat z literaturą 1977-1996* (Vingt ans avec la littérature 1977-1996), Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovie, p. 25.

4 - Dąbrowski M., *Op. cit.*, p. 25.

5 - Suivant de peu la mort de Staline (1953), laquelle a entraîné des changements significatifs en Union soviétique, l'année 1956 est marquée par plusieurs événements clés qui vont mener à un dégel partiel en Pologne. Le premier d'entre eux est le soulèvement de Poznań à la fin du mois de juin, une grève des ouvriers s'étant muée en insurrection générale, sévèrement réprimée par l'armée. Suite à cela, en octobre, l'équipe du PZPR au pouvoir change, avec à sa tête le « modéré » Władysław Gomułka, qui va lancer des réformes démocratiques (NdT).

imposé, de l'art réaliste socialiste et s'est largement ouverte à la diversité des langues et des philosophies. Cela a été favorisé par divers facteurs : le dégel temporaire dans les relations polono-soviétiques, l'obtention par la Pologne d'une plus grande liberté dans la politique intérieure, l'arrivée au pouvoir de Władysław Gomułka qui s'efforçait alors de réaliser des réformes visant la libéralisation du régime étatique et le renforcement du statut indépendant de la Pologne dans le monde.

Après 1956, la vie culturelle du pays se mobilisa. Ce fut justement à ce moment, après qu'on eût mis fin à la censure dans l'art et l'édition, que fut réhabilité, réédité et décemment analysé un ensemble de textes avant-gardistes de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Witold Gombrowicz, Bruno Schulz ou encore Michał Choromański. Une nouvelle génération d'écrivains vit le jour, parmi lesquels la riche pléiade de poètes connus comme étant la génération de « Współczesność » (Contemporainéité), du nom de la revue qui les publiait. Ajoutons le développement spontané de cabarets étudiants (le Bim-Bom à Gdańsk et Studencki Teatr Satyryków [Théâtre Étudiant des Satiristes, STS] à Varsovie voient déjà le jour en 1954) et de clubs de discussion de différents genres (le Klub Krzywego Koła [Club du Cercle Tordu] était actif à Varsovie dès le 5 janvier 1956), lesquels concentraient l'élite de l'intelligentsia polonaise de l'époque. Mais également des cafés littéraires (apparus auprès de maisons d'édition telles que Państwowy Instytut Wydawniczy, « Czytelnik », Wydawnictwo Literackie), dont le « Piwnica pod Baranami » avec Piot Skrzynecki et le théâtre « Cricot II » de Tadeusz Kantor à Cracovie, le « Studio Pantomimy » (Studio de la Pantomime) de Henryk Tomaszewski à Wrocław. En 1959 commence l'activité du fameux « Teatr 13 Rzędów » (Théâtre des 13 Rangs) à Opole sous la direction de Jerzy Grotowski et Ludwik Flaszen.

Un groupe composé des « fils spirituels » de Witkacy et de Gombrowicz se distingua parmi les jeunes créateurs : Sławomir Mrożek, Ireneusz Iredyński, Andrzej Kuśniewicz (bien que du même âge que ceux-ci, il débuta beaucoup plus tard), Stanisław Zieliński (un peu plus jeune), Piotr Wojciechowski, Wilhelm Mach. Le courant absurde et grotesque dans le théâtre polonais, dont on trouve les fondements dans le grotesque macabre des pièces de Witkacy, devint progressivement un phénomène à part. Tadeusz Różewicz, Mrożek, Iredyński, Gombrowicz (en émigration) donnèrent un tour particulier à ce type d'écriture. Cette époque connut aussi le riche développement de l'œuvre de Stanisław Lem, dont les romans de science-fiction attirèrent des millions de lecteurs en Pologne et dans le monde.

Pendant cette période, commencèrent à paraître des revues qui furent d'une importance capitale pour la culture et la conscience polonaises : « WSPÓŁCZESNOŚĆ », « DIALOG », « WIĘŹ », « ODRA », « PRZEGLĄD HUMANISTYCZNY », et l'édition renouvelée du « ROCZNIK LITERACKI ». Des écrivains importants pour la littérature polonaise revinrent d'émigration : Choromański, Melchior Wańkowicz, Antoni Słonimski, Maria Kuncewiczowa, Stanisław Cat-Mackiewicz, Teodor Parnicki. Les publications des écrivains émigrés (par exemple Gombrowicz) commencèrent aussi à paraître, bien que leur nombre fût relativement réduit.

L'éducation culturelle des Polonais s'accéléra brusquement. La conscience polonaise s'appropria activement les œuvres artistiques et philosophiques

occidentales. Elle était intellectuellement prête à recevoir une nouvelle langue, un nouveau style artistique.

En considérant « le recul par rapport à un modèle canonique d'art, l'acceptation de plusieurs langues ou codes, le rejet de toute forme de totalitarisme et d'autoritarisme »[6] comme les principaux signes de la culture postmoderniste, il est sans aucun doute possible d'affirmer qu'un tel changement s'est accompli après 1956.

Toutefois, la question de la détermination d'une limite inférieure au postmodernisme littéraire en Pologne, et donc des textes et des auteurs reconnus comme postmodernistes, reste contestable. Ewa Wiegandt, par exemple, suggère que :

> Le début du postmodernisme polonais se situe dans les années 1960 parce qu'une situation littéraire spécifique voit le jour après 1956, quand au nom de la modernité se produit une réception accélérée mais retardée de la littérature avant-gardiste occidentale, et « ponctuelle » du Nouveau Roman français, cela étant accompagné par la reprise des avant-gardes polonaises de l'entre-deux-guerres. Tout cela a favorisé le fait que l'avant-garde soit reconnue comme classique et a préparé la revalorisation des œuvres de Różewicz, Białoszewski et Mrożek.[7]

Edward Możejko considère *Góry nad czarnym morzem* (Les montagnes sur la mer noire) (1961) de Mach ainsi que la prose de science-fiction de Lem, et tout particulièrement *Kongres futurologiczny* (Le congrès de futurologie) (1973), comme la limite inférieure de la littérature postmoderniste[8]. Le critique situe l'étape suivante de l'évolution de la littérature postmoderniste au niveau des œuvres des écrivains réunis autour de la revue « TWÓRCZOŚĆ », avec l'exemple extrême du roman de Krzysztof Bielecki *End & Fin Company*, publié dans la deuxième moitié des années 1980. Par contre, Krzysztof Uniłowski reconnaît les présentations publiées dans les colonnes de « TWÓRCZOŚĆ » comme les premières du genre postmoderniste :

> […] On peut légitimement rapporter le terme « postmodernisme » à certains auteurs du milieu de « TWÓRCZOŚĆ » et à quelques autres débutants en dehors de ce cercle. Ils ont produit des textes dans lesquels les réalisations intéressantes ne manquent pas. À titre d'exemple, on peut citer : *Cigi de Montbazon* d'Anatol Ulman, *Anatema B. czyli historia naturalna Rzeczywistości* (L'anathème B. ou l'histoire naturelle de la Réalité) de Bogdan Baran (1982), *End & Fin Company* de Krzysztof Bielecki (publié sous forme de livre en 1992) ou encore *Opowieści Szeherezady* (Les contes de Shéhérazade) de Jan Tomkowski (1987). Il faudrait attirer l'attention également sur les œuvres d'écrivains plus anciens (par exemple, les textes tardifs de Teodor Parnicki ou *Z.* de Mieczysław Porębski [1989]), lesquels, notons-le, n'influencèrent en aucune mesure l'écriture des plus jeunes.[9]

La difficulté de définir l'étendue de la littérature postmoderniste en Pologne tient, d'une part, à la complexité et à l'ambigüité du terme

6 - Dąbrowski M., *Op. cit.*, p. 78.

7 - Wiegandt E., « Literatura ojczyzn prywatnych a postmodernizm » (La Littérature des patries privées et le postmodernisme), in : *Postmodernizm po polsku?* (Le postmodernisme à la polonaise ?) (Sous la direction de Izdebska A. & Szajnert D.) Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 1998, p. 8.

8 - Możejko E., *Paradygmaty prozy postmodernistycznej w społeczeństwie totalitarnym na przykładzie literatury polskiej* (Les paradigmes de la prose postmoderniste dans la société totalitaire sur l'exemple de la littérature polonaise), in : *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej* (Le postmodernisme dans la littérature et la culture des pays d'Europe centrale et orientale) (Sous la direction de Fokkema D. W. & Janaszek-Ivaničková H.), actes du colloque éponyme, 15-19 novembre 1993, Uniwersytet Śląski, Ustroń, Katowice, 1995, p. 90.

9 - Uniłowski Krz., *Postmodernizm w prozie a debaty krytyczne 1970 – 1987* (Le Postmodernisme en prose et les débats critiques des années 1970-1987), in : *Postmodernizm po polsku?*, *Op. cit.*, p. 51.

« postmodernisme » même, qui, sans être en soi tout à fait défini, contient par nature une multiplicité de significations (il n'est pas tout à fait définissable notamment parce qu'il implique une réflexion sur des phénomènes relativement nouveaux voire très récents). Elle est, d'autre part, liée à la conviction très répandue qu'on ne peut pas parler de postmodernisme dans la littérature polonaise tant que ce terme n'est pas en vigueur et qu'il n'a pas fait l'objet d'études en polonistique.

Le terme « postmodernisme » est entré dans le vocabulaire de la critique polonaise en 1983 lors de l'édition de l'anthologie de manifestes et d'essais d'écrivains américains *Nowa proza amerykańska*[10] (Nouvelle prose américaine). Pendant plusieurs années, il fut utilisé exclusivement pour désigner les phénomènes les plus récents en littérature étrangère. Les tentatives de le rapporter à la sphère polonaise ont suscité de vives discussions au début des années 1990, en raison de la nomenclature lexicale nationale traditionnelle. Les revues littéraires « DIALOG », « LITERATURA NA ŚWIECIE », « TEKSTY DRUGIE » et le trimestriel « FA-ART » publié par l'Université de Silésie ont joué un rôle clé dans la diffusion des idées postmodernistes, en ce compris l'interprétation postmoderniste de la littérature polonaise contemporaine. Un numéro spécial de « TEKSTY DRUGIE » (1993/1) consacré à la problématique postmoderniste présentait les opinions divergentes de célèbres critiques et chercheurs sur le phénomène du postmodernisme dans la littérature polonaise : tant des opinions négatives (Włodzimierz Bolecki[11]) que positives (Zdzisław Łapiński[12]), ou sceptiques (Kazimierz Bartoszyński[13]).

À mon avis, on ne peut concilier les différentes hypothèses sur la nouvelle situation littéraire en Pologne que si l'on tient compte du fait que le postmodernisme dans la littérature polonaise (comme dans d'autres pays d'Europe centrale et orientale) peut être appréhendé dans deux sens au moins. Dans le sens le plus général, le postmodernisme désigne un type particulier de pensée artistique qui lie de manière organique une autoréflexion philosophique, une perception des réalités de la vie par l'intuition ou par associations, une connaissance méditative du monde par l'actualisation des signes de l'inconscient, la mémoire génétique et collective, l'imitation de l'héritage culturel et de l'expérience historique, etc. Si l'on comprend le concept ainsi, le postmodernisme est repérable dans la littérature à partir de la fin des années 1950. Par contre, le deuxième sens du mot, c'est-à-dire un courant littéraire défini, ne peut être rapporté qu'aux créations artistiques produites à la charnière des années 1980 et 1990.

Les critiques littéraires polonais classent le plus souvent dans le courant postmoderniste : *Mury Hebronu* (Les murs d'Hébron, 1992) et *Biały kruk* (Le Corbeau blanc, 1994) d'Andrzej Stasiuk ; *Rien ne va plus* (1992) d'Andrzej Bart ; *Spis cudzołożnic* (La Liste des femmes adultères, 1993) de Jerzy Pilch ; *Panna Nikt* (Mademoiselle Personne, 1993) de Tomek Tryzna ; les romans de Manuela Gretkowska (1991–1998) ; *Podróż ludzi Księgi* (Le Voyage des gens du Livre, 1993), *E.E.* (1995) et *Dom dzienny, dom nocny* (Maison de jour, maison de nuit, 1998) d'Olga Tokarczuk ; *Absolutna amnezja* (L'Amnésie absolue, 1995), les nouvelles des livres *Śmierć i spirala* (La Mort et la spirale, 1992) et *Niebieska*

10 - *Nowa proza amerykańska* (Nouvelle prose américaine), choix de textes établi et introduit par Lewicki Z. (traduits de l'anglais par Anders J., Cendrowska G., Kołyszko A., Lewicki Z. et Wiśniewski J.), Czytelnik, coll. « Nowy Sympozjon », Varsovie, 1983, 434 p.

11 - Bolecki W., « Polowanie na postmodernistów (w Polsce) » (La Chasse aux postmodernistes [en Pologne]), in : « TEKSTY DRUGIE », n° 1, 1993, pp. 7-24.

12 - Łapiński Z., « Postmodernizm – co to i po co? » (Le postmodernisme : qu'est-ce que c'est et pour quoi ?), in : « TEKSTY DRUGIE », n° 1, *Op. cit.*, pp. 74-86.

13 - Bartoszyński K., « Postmodernizm a "sprawa polska" – przypadek *Miazgi* » (Le postmodernisme et la "question polonaise" : le cas de *La pulpe*), in : « TEKSTY DRUGIE », n° 1, *Op. cit.*, pp. 36-54.

menażeria (La Ménagerie bleue, 1997) d'Izabela Filipiak ; *Biały kamień* (La Pierre blanche, 1994) et *Kochany Franz* (Mon cher Franz, 1999) d'Anna Bolecka ; *Zapiski z nocnych dyżurów* (Notes des permanences de nuit, 1995) de Jacek Baczak ; *Sny i kamienie* (Rêves et pierres, 1995) et *W czerwieni* (Dans le rouge, 1998) de Magdalena Tulli ; *Tabu* (Tabou, 1998) et Obciach *(Blâmage,* 1999) de Kinga Dunin ; la microfiction de Natasza Goerke (1994-1999) ; les nouvelles de Krzysztof Varga (1993–1998) ; les récits de Paweł Huelle, etc.

Les écrivains polonais contemporains se servent de différentes techniques et stratégies postmodernistes : **1)** ils accentuent la multiplicité des sens, la polyphonie de la réalité à l'aide d'une langue actualisée à différents niveaux de son fonctionnement, dans différents discours (esthétique, philosophique, scientifique, culturel, social, politique, etc.) ; **2)** en établissant un dialogue entre les conventions de l'époque et les œuvres littéraires, ils entreprennent un jeu intertextuel à l'aide de citations, allusions, parodies, pastiches, collages ; **3)** en réfutant les stéréotypes, les mythes, les convictions collectives de la société, et ce en les transformant de façon ironique dans le texte ; **4)** ils rejettent les grandes narrations, ils créent une image de la vie comme celle d'une aventure privée. D'une part, les écrivains polonais renoncent aux possibilités mimétiques et narratives de la création de texte, ils rejettent la linéarité du récit, ils accordent une grande importance à la fiction comme moyen de connaître et de surmonter la réalité, ils révèlent le morcellement de la pensée postmoderne, le caractère fragmentaire du temps, de l'espace, de l'information par une structure digressive de la narration et l'introduction de trames parallèles, ils se réfèrent à l'auto-thématisme et à l'autoréflexion. Mais d'un autre côté, les postmodernistes continuent d'utiliser la convention de fabulation, ils se servent de la tradition de façon consumériste, appliquant dans les œuvres le double code de l'art postmoderniste.

L'analyse des textes littéraires et critiques de ces dernières décennies montre la pénétration des conceptions philosophiques et esthétiques postmodernistes dans la culture polonaise. Elle montre que le canon littéraire reconnu sans conteste comme postmoderniste s'est élargi à des œuvres nouvelles qui se servent des stratégies littéraires du postmodernisme.

… et en Biélorussie

En Biélorussie et dans les autres pays de l'espace postsoviétique, le changement historico-culturel s'est produit à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Il a été conditionné par un ensemble de facteurs sociopolitiques, socio-psychologiques, économiques et culturels interconnectés. La chute de l'état hégémonique centralisé de type autoritaire, le recouvrement de l'indépendance par les anciens pays soviétiques et la possibilité d'introduire sa propre politique nationale ont entraîné un réexamen des valeurs humaines et sociales (la démocratie, la liberté, l'indépendance, l'activité sociale sont devenues les plus importantes) et ont réveillé la dignité nationale dans ces pays qui n'avaient pas le droit à l'autodétermination et à un plein développement de leur propre culture pendant plusieurs décennies car ils étaient les otages du régime communiste. La chute du « rideau de fer » a favorisé l'activation des contacts culturels entre la

Biélorussie et les pays d'Europe occidentale et les USA. La nouvelle réalité a entraîné la formation d'une nouvelle pensée qui n'était toutefois pas tout à fait dépouillée de stéréotypes du passé.

Au tournant des années 1980 et 1990, l'art biélorusse a été fortement stimulé. Une nouvelle génération d'écrivains a vu le jour. Les changements politiques, la démocratisation progressive de la vie sociale ont rendu possible la liberté de création, dégagée de toute orientation idéologique, du schématisme de la narration et de la limitation de la pensée de l'écrivain par les principes du réalisme socialiste. Dans la vague de renaissance nationale, les œuvres des jeunes écrivains étaient imprégnées d'optimisme, du pathos de la victoire contre le récent passé socialiste, elles lançaient un défi courageux à la population passive, au système politique, au monde entier, étant pénétrées d'une foi inébranlable dans les changements positifs qui se produisaient dans la société biélorusse.

Le mouvement littéraire s'activa à cette période. De nouvelles associations littéraires virent le jour (« Tutejšyja », Tavapystva Voľnykh Litaratarau [TVL, Association des Écrivains Libres], Bum-Bam-Lit [BBL]), de nombreux livres biélorusses furent édités et réédités, de nouvelles revues littéraires, des journaux, des volumes amateurs et d'autres maisons d'édition apparurent (les almanachs « BLAKITNY LIKHTAR », « MILAVICA », « LITARATURA », les almanachs de TVL « KALOS'SE », « NAŠA NIVA », « KSERAKS BELARUSKI »). Le spectre générique des œuvres biélorusses s'élargit, les thématiques se diversifièrent. La nouvelle réalité imposait de rechercher de nouveaux moyens linguistiques et stylistiques, de nouvelles façons de la refléter. Le type d'écriture changea progressivement. Les écrivains contemporains s'écartèrent de plus en plus souvent de la métanarration, c'est-à-dire des « grandes histoires », préférant des petites histoires fragmentaires de la vie privée, ils renonçaient aux manières traditionnelles de refléter la réalité et se tournaient consciemment ou intuitivement dans leurs œuvres vers des procédés littéraires, des moyens artistiques et des figures de style propres à la poétique du postmodernisme.

Ainsi, dans la première moitié des années 1990, s'est formée en Biélorussie une « nouvelle situation littéraire », terme introduit par le critique, poète, prosateur et essayiste Sjargej Dubavec en vue d'universaliser et de définir les nouveaux phénomènes dans la littérature biélorusse à la fin du XX^{e} siècle. Il se caractérise par une diversité de formes stylistiques, un pluralisme des méthodes artistiques, des courants, des orientations, des conceptions philosophiques et esthétiques, la liberté de créer, des audacieuses expérimentations linguistiques, parfois agressivement étourdissantes, d'actives recherches de différentes manières d'autoréflexion, etc. Le discours postmoderniste s'affermit ainsi dans la littérature biélorusse.

La naissance du phénomène culturel nouveau que fut le postmodernisme était conditionnée par des événements sociopolitiques, la formation d'une nouvelle conscience sur les ruines de la pensée stéréotypée de l'homme soviétique, la fin de l'isolement culturel du pays, mais aussi la crise de l'esthétique réaliste socialiste. L'art qui assouvissait les besoins idéologiques et esthétiques du citoyen soviétique dans les années 1980 sembla inadapté à la nouvelle situation socioculturelle. Le vide en matière d'art alternatif fut rempli par le postmodernisme, alors déjà célèbre en Europe, car celui-ci traduisait le mieux le sentiment de crise de l'époque

précédente et de manque de confiance dans les temps modernes, d'instabilité et de confusion du monde.

Le terme « postmodernisme » apparaît pour la première fois dans la critique littéraire biélorusse en 1994. Quelques essais consacrés au postmodernisme dans la philosophie et dans l'art aux États-Unis et en Europe occidentale parurent dans les colonnes du cahier littéraire et philosophique « ZNO », lequel était édité par un groupe d'intellectuels biélorusses entre 1993 et 1997 comme supplément mensuel du journal « KUĽTURA ». Les auteurs biélorusses réfléchirent sur le problème de la réception des conceptions postmodernistes dans le but d'ouvrir de nouveaux horizons dans la littérature biélorusse. Cependant, les études littéraires académiques étaient dominées par une perception sceptique voire négative de cette tendance de tradition étrangère, les textes contemporains étant analysés au moyen d'une méthodologie positiviste. Par contre, les philosophes, les spécialistes en culture, en esthétique, en littérature russe ou étrangère ont beaucoup fait pour populariser et développer un appareil conceptuel postmoderniste. Il convient de citer les travaux scientifiques de Maryna Mažejka, Aljaksandr Grycanau, Tamara Tuzava, Alʹmira Usmanava, les livres de Iryna Skarapanova *Russkaja postmodernistskaja literatura* (La littérature postmoderniste russe) et *Russkaja postmodernistskaja literatura : novaja filosofija, novyj jazyk* (La littérature postmoderniste russe : nouvelle philosophie, nouvelle langue), mais aussi l'encyclopédie du postmodernisme[14], qui constitue l'étude la plus approfondie de l'espace littéraire postsoviétique.

La connaissance des conceptions esthétiques et philosophiques du postmodernisme et des modèles étrangers de la littérature postmoderniste a poussé à rechercher un sociocode postmoderniste tant dans les textes les plus récents des écrivains de la jeune génération que dans des œuvres plus anciennes de la littérature biélorusse d'après 1960. Certaines stratégies postmodernistes étaient appliquées, consciemment ou intuitivement, mais indépendamment de ce courant littéraire, par des créateurs des associations littéraires « Tutejšyja » et TVL, comme par exemple Dubavec, Adam Globus, Igar Babkou, Maksim Klimkovič, Ales' Arkuš, Jury Gumjanjuk, Igar Sidaruk, Ljavon Voľski et d'autres déjà dans les années 1980. Nous trouvons encore avant certains traits du postmodernisme dans l'œuvre du classique de la littérature biélorusse Uladzimir Karatkevič, tout particulièrement dans son roman *Khrystos pryzjamliusja u Garodni* (Le Christ a atterri à Grodno), lequel a paru à la moitié des années 1960, quelques années avant le roman d'Umberto Eco *Le nom de la rose*, qui est considéré actuellement comme un modèle de littérature postmoderniste.

L'examen approfondi de l'œuvre de Karatkevič et l'analyse de la singularité de ses œuvres artistiques en rapport avec la nouvelle situation culturelle en Europe et en Biélorussie ont permis aux chercheurs de distinguer certaines stratégies du postmodernisme littéraire dans le roman *Khrystos pryzjamliusja u Garodni*. Autrement dit, l'écrivain applique le principe du collage : le matériel servant à produire le texte de l'œuvre est constitué non seulement de la pensée de l'auteur, des idées et des moyens de les réaliser, mais aussi de textes littéraires connus, assimilés sur le plan culturel, ou certaines de leurs parties. Pour Karatkevič, les histoires de l'Évangile, les fragments de chroniques de la Rus ou de l'ancienne Lituanie (par exemple les chroniques de Maciej

14 - *Postmodernizm : Encyklopedija* (Le postmodernisme : encyclopédie) (Sous la direction de Grycanov A. A. & Možejko M. A.), Interpresservis, Knižnyj Dom, Minsk, 2001, 1037 p.

Stryjkowski[15]), les œuvres historiographiques, les fragments d'œuvres littéraires, les documents historiques (les poèmes d'Hésiode, Dante Alighieri, Johann Wolfgang von Goethe, Rudyard Kipling, Conrad Meyer, Giordano Bruno, Francysk Skaryna, François Rabelais, Catulle), l'apocryphe biélorusse médiéval, les recommandations aux acteurs, les ballades, les épigrammes en latin, le code d'honneur des chevaliers, les sermons, les légendes, les légendes de saints, les chants gaéliques, biélorusses, les proverbes, les fables, les hymnes, les sagas, etc. sont autant de sources textuelles[16].

Dans les romans de Karatkevič, la conception caractéristique du postmodernisme qu'est la carnavalisation du monde est appliquée dans tout l'espace de l'œuvre. Dès le début, les héros sont forcés de mettre les masques du Christ « paysan » et des douze apôtres, et de voyager à travers le pays dans un fourgon de théâtre. Néanmoins, alors qu'au début leurs activités sont en accord avec la fable biblique, leurs rôles se mettent ensuite à dicter leurs actes, leur comportement et leur caractère. De là résulte le conditionnement du récit par le texte source (dans ce cas l'Évangile), ce qui est une propriété des textes postmodernistes. Mais dans le roman, ce conditionnement n'est que partiellement réalisé. Le plus important reste l'idée de l'auteur qui se base sur la fable biblique, qu'il introduit toutefois à un nouveau niveau.

De nombreux personnages et situations dans le roman peuvent être perçus de différentes manières par les lecteurs, ce qui témoigne de la compatibilité du texte avec le principe postmoderniste de « l'œuvre ouverte ».

Dans les romans sont réunis des éléments, des conventions, des stratégies propres à différents types de narration ou d'écriture, issus de la littérature de masse et de celle d'élite (le principe « d'attractivité-intellectualité »). En utilisant une histoire d'aventure, Karatkevič éveille la mémoire historique des Biélorusses, il enseigne l'amour de la patrie, de son histoire, de sa langue nationale. *Khrystos pryzjamliusja u Garodni* est un roman historique d'aventure qui possède certains traits du postmodernisme : « le canvas historique est agrémenté d'éléments d'aventure, les idées de l'auteur se basent sur la culture populaire du rire et les acquis de la littérature mondiale »[17].

La tentative faite par certains critiques littéraires de retrouver le postmodernisme *ex post*¸c'est-à-dire dans le passé, a permis de reconnaître Karatkevič comme un précurseur du postmodernisme dans la littérature biélorusse.

Bien que des symptômes du postmodernisme soient détectables déjà dans des textes d'écrivains de la deuxième vague de renaissance nationale, c'est-à-dire du tournant des années 1980 et 1990 (en particulier chez les représentants de « Tutejšyja » et de TVL), la naissance du postmodernisme dans la littérature biélorusse est avant tout associée à l'œuvre d'auteurs de la plus jeune génération, dont celle des membres de la formation littéraire Bum-Bam-Lit, fondée en 1995. En manifestant leurs opinions esthétiques, les jeunes écrivains ont favorisé la diffusion des idées postmodernistes dans leur pays. Au cours des cinq années d'existence de l'association, les représentants de Bum-Bam-Lit ont publié quelques dizaines de volumes poétiques et de recueils de textes de la

15 - De son nom latin Matys Strycovius, cet historien, poète, diplomate et prêtre polono-lituanien (1547-1593) écrivait sous le pseudonyme d'Osostevitius. Il est l'auteur de « Kronika Polska, Litewska, Żmudzka i wszystkiej Rusi » (Chronique polonaise, lituanienne, samogitienne et de toute la Rus, 1582).

16 - Karatkevič U., « Khrystos pryzjamliusja u Garodni » (Christ a atterri à Grodno), in : *Zbor tvorau u 8 t.*, t. 6, (Sous la direction de Bryl' I. A.), Mastackaja Litaratura, Minsk, 1990, 494 p.

17 - Scjapanava A., *Rysy postmadernizmu u tvorčasci Uladzimir Karatkeviča* (Les traits du postmodernisme dans l'œuvre de Uladzimir Karatkevič), in : « RODNAE SLOVA », n° 4, p. 58.

bibliothèque BBL, ils ont pris part à l'organisation de lectures publiques, de cours de philosophie, de culturologie, d'histoire de l'art et de littérature, de festivals de musique alternative, de littérature et de performances, ils ont entrepris l'édition des revues « NIHIL » et « TEKSTY », ils ont initié la mise en place du projet d'édition underground « DRUGI FRONT MASTACTVA », dans le cadre duquel sont édités jusqu'à nos jours des textes d'auteurs biélorusses contemporains. Les créations des représentants de Bum-Bam-Lit (Zmicer Višnjou, Illi Sina, Viktar Žybuľ, Serž Minskevič, Aľgerd Bakharevič, Arcjom Kavaleuski, Ganna Cichanova, Ales' Turovič, Usevalad Garačka) sont caractérisées par les expérimentations formelles, la provocation littéraire, la destruction linguistique, la transgression, l'humour noir, la théâtralisation de la littérature, l'introduction de la performance comme genre artistique indépendant. Bum-Bam-Lit a assuré le développement de l'avant-garde biélorusse au cours de la décennie suivante.

Dans les pays d'Europe de l'est, le postmodernisme a remplacé le réalisme socialiste, ce qui a déterminé sa spécificité par comparaison au postmodernisme d'Europe occidentale. Le matériel linguistique du réalisme socialiste et les stéréotypes de la pensée collective des hommes soviétiques tout comme la littérature classique des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles sont devenus les principaux objets de déconstruction pour les postmodernistes d'Europe de l'est.

Le postmodernisme d'Europe de l'est (en particulier biélorusse) indique une position non-conformiste vis-à-vis du réalisme socialiste « en tant que variété de l'art de masse dans la société totalitaire »[18]. Le traitement postmoderniste « du monde comme un texte » a conditionné le rapport critique à la langue, comprise comme moyen total de manipulation par la conscience des gens. La langue devient le porte-parole de l'idéologie du pouvoir, limitant à cet égard ses possibilités de communication et de connaissance, au prix d'un assortiment donné de constructions linguistiques, d'un lexique schématique, de clichés linguistiques, de slogans pathétiques de propagande, d'invocations vides, de tournures publiques, etc. Les œuvres postmodernistes sont parfois exagérément sociales et politisées, ce qui peut s'expliquer par la situation sociopolitique en Biélorussie. Non seulement les stéréotypes de la pensée soviétique mais aussi les traces visibles du niveau inférieur de la conscience de masse contemporaine, les marques médiocres de l'art officiel, les incompatibilités de la réalité avec les discours des médias, etc. deviennent les objets de négation postmoderniste, laquelle se réalise à l'aide d'une destruction intérieure et d'une reproduction sous une forme grotesque.

Se servant du code double propre à la technique postmoderniste, les représentants du postmodernisme utilisent souvent un lexique licencieux dans leurs œuvres. D'une part, en se basant sur la prise de conscience de la relativité des valeurs morales et esthétiques ainsi que de la pluralité fondamentale de la vérité, les postmodernistes mettent différentes pratiques discursives sur un même pied d'égalité artistique, ils provoquent le lecteur, ils jouent avec ses sentiments esthétiques d'acceptation ou de non acceptation du mot « étranger », grossier ou trop direct. D'autre part, les postmodernistes fixent seulement un état de communication entre les hommes qui repose sur l'utilisation d'un lexique licencieux comme norme non officiellement acceptée des rapports entre les gens. « L'homo sovieticus », le type particulier de l'homme soviétique/postsoviétique, qui

18 - Gumjanjuk J., *Postmadernovy praryu…* (La percée postmoderne…), in : « KUĽTURA », n° 4, 1995, p. 8.

réunit un ensemble standard de caractéristiques socio-psychologiques, se trouve au centre de l'attention des postmodernistes : le caractère stéréotypé de la pensée, le schématisme des comportements, l'orientation idéologique, la limitation intellectuelle et le bas niveau de culture. Alors que dans leurs textes les représentants du postmodernisme russe actualisent des éléments anti-esthétiques en vue de discréditer le niveau culturel du peuple, les postmodernistes biélorusses (Vol'ski, Sjargej Mikhalok et de nombreux autres jeunes poètes) se tournent le plus souvent vers une forme de « trasianka »[19], qui est un mélange de parlers russe et biélorusse, utilisé essentiellement par des gens peu éduqués.

L'art postmoderniste est avant tout un art de reprise qui donne une autre interprétation linguistique et conceptuelle des acquis nationaux des époques culturelles passées. Le fondement premier de la formation du postmodernisme biélorusse ne se trouve ni dans la tradition nationale, ni dans l'européenne. Les raisons tiennent à la spécificité du parcours historique de la littérature biélorusse qui s'est développé non pas en spirale, comme la plupart des littératures mondiales, mais en zigzag, étant donné qu'à une certaine étape on a détruit (et nié) les acquis artistiques et esthétiques passés, et que le développement de la littérature a pris une autre direction. Le réalisme socialiste ne se base pratiquement pas sur la tradition populaire ni sur les acquis polono-biélorusses de la poésie romantique : il a produit son propre héritage. Par conséquent, le lien avec la tradition populaire et les œuvres romantiques biélorusses s'est perdu. Aussi, après la « rupture » du réalisme socialiste, la tradition réaliste socialiste a, elle aussi, été réduite à néant. La crise de l'expérience esthétique a été résolue dans le postmodernisme. L'apparition du postmodernisme en Biélorussie (en particulier celui des années 1990) viendrait, semble-t-il, de la prise de conscience de la nécessité de dépasser le complexe d'infériorité de la littérature nationale, qui est souvent restée hors jeu dans les processus littéraires mondiaux.

Le postmodernisme biélorusse, en se basant sur la tradition européenne et des technologies étrangères, a rencontré une série de difficultés liées à la spécificité de la littérature nationale et à la situation culturelle paradoxale en Biélorussie. La littérature biélorusse ne dispose pas d'un spectre textuel suffisamment large pouvant convenir à la déconstruction ou à l'imitation postmoderniste. Les écrivains biélorusses se tournent souvent vers des œuvres d'art étrangères ou des modèles classiques russes qu'ils adaptent pour leurs compatriotes. Même les stéréotypes de la pensée soviétique sont revus en premier lieu et principalement en russe, et puis ils ont été repris dans des textes biélorusses sous une forme légèrement modifiée. Cela peut s'expliquer par le fait que pendant plusieurs décennies l'art biélorusse est resté dans l'ombre de la littérature russe, se trouvant sous la pression idéologique de la langue d'Aleksandr Puškin, Nikolaj Nekrasov et Lev Tolstoj.

Mais d'un autre côté, le développement du postmodernisme local a été freiné par une connaissance insuffisante de la littérature nationale. Par conséquent, ce n'est pas un hasard si ce sont précisément les classiques biélorusses connus de tous (comme par exemple le poème « A khto tam nja jdze » [Et qui ne vient pas là] de Sidaruk, signé sous le pseudonyme de Nie-Kupala[20]), les œuvres ou les aphorismes d'écrivains russes (le récit de Winces' Mudrou « Njačyscik u fraku » [Le diable en frac], dans lequel ont été utilisés des textes de Maksim Gorkij), les mythes héroïques

19 - Créole de russe et de biélorusse utilisé en Biélorussie : il s'agit d'une contamination de la phonétique biélorusse dans le lexique russe (NdT).

20 - C'est-à-dire « Pas-Kupala ». Il s'agit du poète et dramaturge Janka Kupala (1882-1942). Voir « SLAVICA BRUXELLENSIA », n° 1, Bruxelles, 2008 (NdT).

pathétiques de l'époque soviétique, les tournures stéréotypées, les poncifs, la banalité du parler quotidien, etc. qui ont fait l'objet de déconstruction. Hormis cela, le postmodernisme biélorusse a des possibilités limitées du fait que les œuvres postmodernistes sont avant tout le produit commercial d'une économie de marché développée. Or la littérature biélorusse n'est pas compétitive, même sur le marché national (à la différence de la littérature russe).

La maîtrise du postmodernisme par les auteurs biélorusses passe le plus souvent par la maîtrise des techniques postmodernistes, l'utilisation de procédés, de moyens typiques, d'emprunts artistiques, d'un matériel textuel étranger, etc. En faisant une tentative de classification des figures stylistiques postmodernistes et des moyens artistiques selon leur utilisation fonctionnelle, on peut distinguer trois groupes :

- Le premier est lié à l'intertextualité qui implique l'emploi de citations, la jonction parodique et ironique d'événements et de figures de toutes les époques avec des plans textuels incomparables, les références à l'héritage littéraire, l'assemblage de différents styles et genres artistiques, l'application de la technique du collage et des principes d'intertextualité. Mentionnons à ce titre les poèmes de Gumjanjuk, Sidaruk, Bakharevič, Garačka et Andrej Khadanovič, les récits « Idy na taran ! » (Je vais à l'attaque !), « Njačyscik u fraku », « Garačae leta 00-ga » (L'Été très chaud de l'année 00) de Mudrou, la nouvelle *Adam Klakocki i jagonyja ceni* (Adam Klakocki et son ombre) de Babkou, le texte *Imja grušy* (Le Nom de la poire) de Sjargej Balakhonau, les romans historiques *Litouski Vouk* (Le Loup lituanien) d'Ales' Navaryč et *Skoki smerci* (Les Sauts de la mort) et *Zolata zabytykh magilau* (L'Or des tombes oubliées) de Ljudmila Rubleuskaja, les romans *Bunt nezapratabavanaga prokha* (La Révolte des débris inutiles) et *Čas zbiracs' kosci : Ewangelle pad Luku* (Il est temps de rassembler les os : l'Évangile selon Luc) de Viktor Kaz'ko, l'œuvre-citation *1982* d'Aljaksandr Lukašuk, le roman féministe *Rekanstrukcyja neba* (La Reconstruction du ciel) de Voľga Gapeeva, les pièces *Stomleny d'jabal* (Le Diable fatigué) et *Navuka kakhannja* (La Science de l'amour) de Sjargej Kavaljov, *Vita brevis, abo njagavicy svjatoga Georgija* (Vita brevis ou le pantalon de saint Georges) de Miraslau Adamčyk et *Čorny kvadrat* (Le Carré noir) de Klimkovič, *Kljatva Gipakrata* (Le Serment d'Hippocrate) de Voľski, etc.

- Le deuxième groupe est celui du jeu, lequel s'accompagne souvent d'une carnavalisation, d'incarnations inattendues, de changements de masques et de rôles, de déplacements temporels et géographiques, d'une diversification de la gamme de couleurs, de l'autodérision du héros lyrique et d'une moquerie de la réalité. Il s'agit par exemple des poèmes de Minskevič, Žybuľ, Džeci ou Vera Burlak, Andrej Bursau, Kavaleuski, Turovič, Vika Trenas, Walžyna Mort, les textes de Bakharevič et Višnjou.

- Le troisième groupe de procédés postmodernistes comprend le grotesque, la représentation absurde de la réalité, la provocation artistique, l'emploi délibéré d'éléments anti-esthétiques, d'une « poetyka kampu »[21], d'un lexique licencieux. Citons les œuvres de Globus, notamment *Damavikameron*, Slavamir Adamovič, Mudrou, Sina, Sidaruk, Gumenjuk, Trenas, Mort, Višnjov, Žybuľ.

La formation d'un discours féministe ces dernières années dans la littérature biélorusse témoigne aussi de la transition postmoderniste. Les anciennes représentantes de la prose et de la poésie féminine se servaient

21 - Stylisation qui rend une chose plaisante par son mauvais goût ou son caractère ironique (NdT).

essentiellement de la langue de l'idéologie masculine dominante dans la culture avec ses valeurs de rationalisme, de force, d'aspiration à un idéal, de lutte pour la primauté et elles apparaissaient dans leurs textes le plus souvent en tant que narratrice sans sexe. L'œuvre des féministes biélorusses de la plus jeune génération (Mort, Gapeev, Džeci ou Burlak, Trenas, Eva Vežnavec) et de la précédente, telles que Svjatlana Aleksievič, Rubleuskaja, Vol'ga Ipatava, est empreinte de révolte, parfois d'agressivité, de rejet de la vision masculine du monde, d'ironie et éventuellement de dérision des stéréotypes masculins de la pensée, de provocation, elle réhabilite la nature et légitime la corporalité comme expérience authentique de la femme, elle oppose l'instinct et la raison, elle reconnaît l'amour comme un moyen de se connaître, appliquant les techniques du kitch, du pastiche, du collage, s'amusant avec les conventions, faisant des jeux de mots, etc.

Le postmodernisme biélorusse contient des réalisations littéraires et artistiques convaincantes, des conceptions philosophiques et théoriques concrètes. Les postmodernistes biélorusses éditent les revues « NIHIL », « PAMIŽ », « PARTISAN », « TEKSTY ». Ils y publient leurs propres œuvres et articles littéraires, critiques, linguistiques, dans lesquels ils s'efforcent de justifier de manière théorique le postmodernisme dans l'art national et international. Un numéro à part de la revue de culturologie « ARCHE »[22] fut consacré à l'interprétation des problèmes du postmodernisme.

En tout cas, le postmodernisme domine progressivement mais inévitablement le paradigme culturel biélorusse contemporain, il interagit avec d'autres courants et tendances artistiques (le modernisme, le réalisme, l'existentialisme, la néo-avant-garde, l'art de masse), il les modifie et, sous leur influence, il se transforme, s'écartant à certains égards de ses conceptions théoriques et de ses principes esthétiques.

Conclusion

À la différence du postmodernisme polonais, dont la formation a commencé dans des conditions « underground », soi-disant en opposition avec l'art réaliste socialiste officiel, le postmodernisme biélorusse n'a pas connu de « guérilla » forcée lors de sa formation. Il a remplacé le réalisme socialiste comme une manière artistique alternative d'appréhender le monde, mais pas opposée pour autant. En Pologne, le postmodernisme s'est formé sur un relativement long terme. Il est passé par deux stades : **a)** les années 1960-1980 (période de formation), **b)** de la fin des années 1980 à nos jours (période d'authentification et de validation). En Biélorussie, par contre, le postmodernisme s'est manifesté au début des années 1990 et a été confronté à la non-préparation des lecteurs éduqués. Il s'est construit principalement sur les modèles des classiques russes et des œuvres réalistes socialistes.

Le postmodernisme polonais a effectué une réévaluation des idées du modernisme, questionnant souvent son esthétique, alors que l'art postmoderniste russe absorbait les réalisations dissidentes de son propre modernisme, le prenant pour modèle et développant le meilleur de sa tradition. Dans la littérature biélorusse

22 - « ARCHE », n° 1, Minsk, 1999.

(tout comme dans la littérature ukrainienne), il y a une incompatibilité temporelle signifiante, une absence de lien avec l'art moderniste, qui en son temps ne s'était pas formé comme une orientation complète. C'est pourquoi, à présent, en raison du développement accéléré de la littérature biélorusse, les paradigmes culturels moderniste et postmoderniste se constituent de façon simultanée, s'interpénétrant et interagissant. Ce n'est pas un hasard si des traits du postmodernisme et de l'existentialisme, du « soc-art »[23] et du théâtre de l'absurde, du « schizoréalisme »[24] et du surréalisme, etc. se retrouvent entremêlés de manière organique dans l'espace d'une seule œuvre.

Chaque peuple possède sa propre voie de développement historico-culturel, qui pourtant n'est pas isolé de la tendance générale de l'évolution de la culture mondiale. C'est pourquoi il ne faut pas étudier la formation de tout phénomène artistique ou esthétique exclusivement dans le cadre de la situation culturelle nationale, mais dans le contexte des autres cultures qui ont témoigné d'une proximité historique, idéologique ou artistique. Par la confrontation et la comparaison de différents discours culturels nationaux, nous pouvons définir les tendances générales du processus littéraire et dégager les propriétés régionales de tel ou tel système artistique de perception du monde.

L'analyse des acquis des littératures polonaise et biélorusse des dernières décennies a donc prouvé qu'un nouveau type de pensée artistique est apparu et que sa formation a été fortement influencée par le postmodernisme, conçu comme un système de points de vue artistiques et scientifiques sur le monde, ce qui a été mis en relief dans la culture et la philosophie occidentales dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

(Traduit du polonais par Katia Vandenborre)

Natalia DZIENISIUK
est doctorante de l'Institut de langue et de littérature NAN, Mińsk, Biélorussie

23 - Tendance dans le courant postmoderniste dans les pays postsoviétiques. Les stéréotypes, les mythes idéologiques, les clichés langagiers de l'époque soviétique y font l'objet d'une déconstruction.

24 - Méthode artistique postmoderniste. Ce terme a été introduit dans la critique biélorusse par Jury Basevič.

Katrin Van Cant

Affronter un lourd passé : débat de presse sur l'Holocauste en Pologne et en Slovaquie après 1989

Plus de soixante-cinq ans nous séparent des faits et pourtant l'Holocauste est toujours bien présent dans les cercles universitaires et la vie publique[1]. Les implications énormes et la complexité du problème expliquent cet intérêt persistant ainsi que les incessants débats et réinterprétations qu'elle a suscités. Cependant, si le débat sur l'Holocauste dure depuis plusieurs décennies en Europe de l'ouest[2], il a fallu attendre 1989 pour qu'il soit lancé en Europe centrale. Pendant la période d'après-guerre, le système communiste et son emprise totalitaire sur l'histoire ne laissèrent pas beaucoup de place aux écarts par rapport à la ligne officielle du Parti, qui créa une image déformée des événements de la Deuxième Guerre mondiale, en ce compris le sort des Juifs. Selon le pays et l'époque, la situation des Juifs fut minimisée, détournée ou complètement étouffée.

Le présent article examine la façon dont l'Europe centrale aborda la problématique de l'Holocauste après la chute du communisme. Pour cela, il se penchera sur le cas de deux pays, la Pologne et la Slovaquie. Tous deux ont profondément été marqués par la « solution de la question juive » et ont vu une grande partie de leur communauté juive d'avant-guerre périr au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Environ 2,9 milions de Juifs polonais et 67 000 Juifs slovaques furent assasinés, ce qui correspond à 85 % de la communauté juive polonaise d'avant-guerre et à 75 % de la

1 - Parmi les publications récentes, citons par exemple : Snyder T., *« Holocaust: The Ignored Reality »* (Holocauste : la réalité ignorée), in : « THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS », vol. 56, n° 12, 16 juillet 2009 (http://www.nybooks.com/articles/22875) et *The Shoah in Ukraine. History, Testimony, Memorialization* (La Shoah en Ukraine. Histoire, témoignage et Mémorialisation) (Sous la direction de Brandon R. et Lower W.), Indiana University Press, 2008, 392 p. Parmi les films grand public récents : *Der Untergang* (La Chute, 2005), realisé par O. Hirschbiegel, *The Boy in the Striped Pyjamas* (Le Garçon au pyjama rayé, 2008), réalisé par M. Herman et *The Reader* (Le Liseur, 2008), realisé par St. Daldry.

2 - Là aussi le débat ne put commencer avant les années 1960 en raison du caractère délicat du sujet.

slovaque[3]. Ces deux pays représentent dès lors d'excellents cas d'étude sur l'interprétation de l'Holocauste après les boulversements politiques de 1989. Cette « page blanche » de leur histoire a-t-elle refait surface dès que les deux pays se sont retrouvés sur la voie de la démocratie ? Dans quel contexte ce sujet a-t-il été évoqué, et quel genre de réactions a-t-il suscité ?

Les nombreuses publications ayant pour objet le *Vergangenheitsbewältigung*[4] en général et les séquelles de l'Holocauste en particulier présentent une multitude d'approches adoptées envers le passé telles que le silence, les diverses stratégies de négation et « d'oubli », l'attribution de responsabilité et de culpabilité, etc.[5] Quelles sont celles qui ont été appliquées en Pologne ou en Slovaquie ? Ces approches ont-elles évolué et si oui comment expliquer les changements survenus ? L'interprétation a-t-elle subi des modifications sous l'influence de facteurs (géo)politiques ? La démocratisation a-t-elle introduit une façon plus rationnelle, c'est à dire plus ouverte et plus introspective, d'appréhender l'histoire ? L'évolution de l'intégration européenne a-t-elle accéléré le processus de création de *récits historiques nationaux* ?

Ou bien peut-être est-ce le contexte historique spécifique de chaque pays qui a joué un rôle décisif ? Après tout, les deux états ont vécu la Deuxième Guerre mondiale et l'expérience communiste qui suivit de façons complètement différentes. La République slovaque a activement collaboré avec l'Allemagne nazie et est sortie largement indemne de la guerre, alors que la Pologne faisait partie des Forces Alliées et a subi des pertes humaines et matérielles extrêmement lourdes[7]. En outre, les deux pays n'ont pas du tout adopté la même attitude envers l'Holocauste. Même si la Pologne n'était pas dépourvue de sentiment anti-juif[7], la situation n'était pas comparable à celle de la Slovaquie, où l'antisémitisme fut légalement reconnu[8] et où le gouvernement prit activement part à la déportation de la majorité des Juifs slovaques[9].

Quant à l'ère communiste, il a été avancé que le processus de socialisation (en particulier au niveau de l'homogénéisation des interprétations de l'histoire) s'était révélé plus efficace en Slovaquie qu'en Pologne au cours de l'après-guerre[10]. En effet, la Slovaquie, comme beaucoup de pays de l'ancien bloc communiste, s'était modernisée et s'était engagée dans le processus de construction de la nation dans le contexte socialiste.

3 - Le nombre de Juifs polonais et slovaques tués pendant la Deuxième Guerre mondiale provient de : Davies N., *God's Playground. A History of Poland* (La Plaine de jeu de Dieu. Une histoire de Pologne), vol. II, Columbia University press, New York, 1982, 463 p. ; Kamenec I., *On the trail of tragedy* (Sur les traces de la tragédie), H&H, Bratislava, 2007, p. 248 (titre original : *Po stopach tragédie*, Archa, Bratislava, 1991) et Landau R. S., *The Nazi Holocaust. Its History and Meaning* (L'Holocauste nazi. Son histoire et sa signification), I. B. Tauris, London/New York, 2006, 316 p.

4 - Ce terme allemand est souvent employé dans la littérature érudite pour désigner le moyen de gérer certaines périodes de l'histoire ou événements du passé.

5 - Sur l'histoire, la mémoire et l'oubli, voir : Ricoeur P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil, 2003, 689 p. ; les nombreuses publications d'Aleida et Jan Assmann (par exemple : Assmann J., *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* [La Longue Ombre du passé. La Culture du souvenir et la politique de l'histoire), C. H. Beck, Munich, 2006, 320 p.]. Très utile également : Berger St., « Introduction », in : *Narrating the Nation : Representations in History, Media and the Arts* (Narrer la nation : Ses représentations dans l'histoire, les médias et les arts) (Sous la direction de Berger St., Eriksonas L. & Mycock A.), Berghahn Books, New York/Oxford, 2008, pp. 1-16.

6 - En l'espace de six ans, les pertes dans la population de l'ancienne République de Pologne s'élevèrent à 6 028 000. Outre le grand nombre de victimes du côté polonais, une écrasante majorité de meurtres en général eut lieu sur le territoire polonais : sur une estimation de 18 millions de victimes toutes nationalités confondues, plus de 11 millions périrent sur le territoire polonais occupé. Voir Davies N., *Op. cit.*, p. 463.

7 - Cf. par exemple les pogroms dirigés contre les Juifs (notamment celui de Jedwabne [voir plus loin]) qui se sont déroulés en Pologne après la conquête allemande des régions de l'est du pays (fin juin 1941) auparavant occupées par les soviétiques.

8 - Le 9 septembre 1941, le Parlement slovaque autorisa le tristement célèbre Codex juif, qui « devint l'une des lois anti-juives les plus cruelles dans l'histoire moderne d'Europe » (Kamenec I., *Op. cit.*, p. 161). Toutefois, les premières mesures anti-juives dataient déjà de début 1939 (*Ibid.*, pp. 53-96).

9 - Entre mars et octobre 1942, les deux tiers de la population juive de Slovaquie (soit 57 628 personnes) furent déportés en Pologne, officiellement pour y être réimplantés. Quelques centaines d'entre eux seulement survécurent. 24 000 Juifs restèrent en Slovaquie pour travailler suite à des mesures exceptionnelles d'ordre économiques, présidentielles ou religieuses ou pour être placés dans des camps ou des centres de travail. La deuxième vague de déportation commença vers la fin de septembre 1944, après la répression du Soulèvement national slovaque et le début de l'occupation allemande en Slovaquie. Environ 13 500 Juifs supplémentaires furent déportés, dont 10 000 perdirent la vie (*Ibid.*, p. 248).

10 – Cohen S. J., *Politics without a past. The absence of history in postcommunist nationalism* (Politique sans passé. L'absence d'histoire dans le nationalisme postcommuniste), Duke University Press, Durham, 1999, p. 8.

Son expérience nationale faible (et corrompue) et la résistance tout aussi faible que le pays opposait au communisme le rendirent particulièrement vulnérable au processus de socialisation qui lui était imposé. La Pologne en revanche connut une période pré-communiste bien plus significative, avec un statut d'état indépendant et des institutions plus solides (comme l'Église de Pologne), au cours de laquelle le passé fut préservé pour résister à la domination communiste.

Ces disparités entre les deux pays ont-elles un lien avec la *relation au passé* qu'ils ont respectivement développée après 1989 ? La Slovaquie a-t-elle rencontré plus de problèmes pour accepter le passé qui la relie à l'Holocauste, sachant que cela signifiait non seulement affronter les conséquences d'un « oubli délibéré de l'État », mais également assumer la responsabilité de compter parmi les « auteurs » ? Ou bien, au contraire, la Pologne a-t-elle eu plus de mal à assumer les accusations de complicité et d'indifférence envers les Juifs, sachant que cela impliquait une remise en question de l'idée de victimisation totale généralement admise dans le pays.

Nous tenterons de répondre à ces questions en analysant les débats sur l'Holocauste que l'on retrouve dans la presse des deux pays entre 1989 et 2004. Les sources de presse constituent un média qui a été, et particulièrement ces dernières décennies, d'une importance majeure pour la construction des récits nationaux et qui est encore trop souvent négligé par les spécialistes[11]. Le choix de porter l'analyse sur une longue période de quinze ans permet de retracer les différentes étapes du débat sur l'Holocauste et de repérer les points communs et/ou les différences, les continuités et/ou les discontinuités entre les deux pays.

L'article commencera par un aperçu des récits communistes d'après-guerre sur l'Holocauste en Pologne et en Slovaquie, en se basant pour ce faire sur de la littérature de seconde main. Il s'intéressera ensuite à la période postcommuniste en s'appuyant cette fois sur des sources de première main, et se poursuivra par une analyse comparative des discours sur l'Holocauste dans deux périodiques de chaque pays : « POLYTIKA » et « WPROST » pour la Pologne, « NOVE SLOVO » et « DOMINO EFEKT » pour la Slovaquie[12]. Les sources sélectionnées peuvent toutes être qualifiées de « journaux d'élite » et sont généralement considérées comme représentantes de l'opinion de centre-gauche (« NOVE SLOVO » et « POLYTIKA », qui est parfois aussi simplement qualifié de « centriste ») et de l'opinion de centre-droit (« DOMINO EFEKT » et « WPROST »[13]). Chacun de ces périodiques ont, ou ont eu à un certain moment, une rubrique historique distincte et se sont donc particulièrement intéressés aux sujets d'histoire. En outre, ils ont publié des articles rédigés non seulement par des journalistes, mais également par des historiens professionnels, ce qui permet d'inclure différents niveaux de discours journalistiques.

11 - *Narrating the Nation, Op. cit.*, p. 14. Pour découvrir l'une des quelques études récentes sur le rôle de la presse dans la construction des récits nationaux voir : *Nationalist Myths and the Modern Media. Cultural Identity in the Age of Globalisation* (Les Mythes nationaliste et les médias modernes. L'Identité culturelle à l'ère de la globalisation) (Sous la direction de Brinks J. H., Rock St. & Timms E.), I. B. Tauris, Londres, 2005, 288 p.

12 - Les deux périodiques durent faire face à de sérieux problèmes financiers au cours des années 1990 et changèrent respectivement trois et quatre fois de nom : « NOVE SLOVO » (1991-1992), « NOVE SLOVO BEZ RESPEKTU » (1993-1997), « NOVE SLOVO » (depuis 1998) ; « DOMINO » (1992), « DOMINO EFEKT » (1993-septembre 1996, février 1997-octobre 1997), « DOMINO FORUM » (octobre 1997-2004).

13 – « WPROST » et « POLITYKA » sont, qui plus est, les hebdomadaires les plus vendus en Pologne.

Partir de zéro ? Récits communistes sur l'Holocauste en Pologne et en Slovaquie[14]

Il est impossible de comprendre le présent sans connaître le passé. Afin de comprendre les débats de presse sur l'Holocauste dans la Pologne et la Slovaquie postcommunistes, il est dès lors nécessaire de consacrer un peu de temps à la période communiste. Après tout, il serait erroné de croire que le débat sur le sort des Juifs pendant la Deuxième Guerre mondiale est venu de nulle part sur la scène publique après les révolutions de 1989. Il est vrai, par contre, que les autorités communistes ont essayé de monopoliser toutes les interprétations du passé, y compris des événements de la Deuxième Guerre mondiale, qui étaient essentielles aux efforts de légitimation du régime. Bien que certaines sociétés communistes aient été mieux équipées que d'autres pour résister à ces tentatives d'homogénéisation[15], les discours publics sur l'histoire (y compris dans les organes de presse) étaient aussi efficaces que partout ailleurs à travers le bloc, entièrement dominé par la ligne officielle de l'État.

Alors qu'en Pologne la création d'un récit de guerre dogmatique commence directement après la Deuxième Guerre mondiale, le processus débute seulement en 1948 en Tchécoslovaquie, lorsque les communistes prennent le pouvoir. C'est également au cours de ces années-là que l'entreprise d'écriture de l'histoire commence[16]. Les livres et mémoires qui avaient été publiés en Tchécoslovaquie avant 1948 sont alors bannis des rayons des bibliothèques et des librairies.

Pour l'essentiel, la version communiste de chaque sujet de guerre ne variait pas et fut, à vrai dire, la même pour tout le bloc socialiste. Il était de l'avis général que le fascisme était mauvais, un produit issu du plus haut degré du capitalisme, même si d'ordinaire on ne donnait pas d'explication sur ce qu'il avait de mauvais. La résistance au fascisme était héroïque et menée par les communistes, en particulier par l'Union Soviétique. L'importance de l'Holocauste était minimisée et le sort des Juifs en tant que victimes particulières n'était pas spécialement mis en avant.

Toutefois, ces sujets furent abordés différemment en Slovaquie et en Pologne, et les approches évoluèrent avec le temps. Lorsqu'il s'agissait des relations entre Juifs et Polonais pendant la Deuxième Guerre mondiale, le récit polonais officiel insistait sur la souffrance partagée par les Polonais et les Juifs et sur l'aide polonaise qui s'était étendue aux Juifs. Les historiens décrivirent l'aide apportée aux Juifs par les Polonais ainsi que leur passivité suite aux représailles nazies, comme la réponse principale des Polonais au génocide nazi perpétré sur leur sol[17]. Le censeur du gouvernement n'autorisait que les publications mettant l'accent sur cette aide apportée aux Juifs ; travaux qui concordaient avec le récit officiel sur l'héroïsme et la résistance des Polonais en temps de guerre[18]. Ce récit empreint de dénégation continua

14 - Pour la Slovaquie, je me base sur l'étude détaillée de l'héritage de la Deuxième Guerre mondiale dans la Slovaquie communiste réalisée par Shari J. Cohen (voir Cohen S. J., *Op. cit.,* pp. 85-117.). Pour la Pologne, je me base sur l'introduction rédigée par Joshua D. Zimmerman (*Contested Memories : Poles and Jews during the Holocaust and its Aftermath* [Mémoires contestées : Les Polonais et les Juifs pendant l'Holocauste et ses conséquences] [Sous la direction de Zimmerman J. D.)], Rutgers University Press, New York, pp. 1-16), ainsi que sur Stobiecki R., *Historiografia PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna… ale skomplikowana. Studia i szkice* (L'Historiographie de la République Populaire de Pologne. Ni bonne, ni intelligente, ni belle… mais compliquée. Étude et esquisse), Wydawnictwo TRIO, Varsovie, 2007, 361 p.

15 – Voir introduction.

16 – Jusqu'alors, les historiens slovaques étaient une denrée rare et l'histoire nationale n'avait été que très peu écrite. Au cours des années qui suivirent, le processus d'écriture se développa à l'Institut historique, qui fut fondé à l'Académie des Sciences en 1950, ainsi qu'à l'Institut d'histoire du Parti communiste.

17 - Ceci en opposition totale avec l'image négative perçue à l'étranger du comportement polonais pendant la guerre : par exemple en Israël, voir *Contested Memories, Op. cit.,* p. 1.

18 - Le premier de ces travaux, rédigé par Terra Berenstein et Adam Rutkowski de l'Institut historique juif de Varsovie, fut publié en 1963. D'autres exemples de ce type de publications : Bartoszewski W. & Lewinówna Z., *Ten jest z ojczyzny mojej* (Il est de ma patrie), 2 vol., Znak, Cracovie, 1966 & 1969, 928 p. ; Bartoszewski W. & Lewin S., *Righteous among Nations: How Poles Helped* …/…

à façonner la mémoire collective polonaise de la guerre pendant toute la période communiste.

Suite à plusieurs événements au cours des années 1980, un vent de réconciliation et de franchise souffla sur les cercles universitaires, et l'idée que se faisaient les Polonais des Juifs, du judaïsme et de la culture juive changea[19]. Des études virent le jour, qui, pour la première fois, soumettaient les hypothèses communément acceptées sur le comportement de la Pologne durant la guerre à une enquête académique impartiale[20]. La première contestation publique au récit polonais prédominant sur l'héroïsme et le martyre suivit en 1987, lorsque le professeur Jan Błoński publia un article intitulé « Les pauvres Polonais regardent le ghetto » dans l'hebdomadaire catholique à tendance libérale « TYGODNIK POWSZECHNY »[21]. Pour la première fois, l'article brisait résolument le silence officiel. Błoński dénonça non seulement l'attitude générale des Polonais envers les Juifs persécutés dans la Pologne en guerre, mais également celle des Polonais contemporains face à ce problème. Sans surprise, cet article déclencha un débat à l'échelle nationale sur les relations judéo-polonaises à l'époque de la guerre. Bien que l'article fut critiqué et l'est encore à ce jour par quelques historiens polonais pour son manque de preuve et l'abondance d'hyperboles[22], sa parution est largement reconnue comme un moment-clé du débat judéo-polonais sur la Deuxième Guerre mondiale.

La situation semble un peu plus compliquée en Slovaquie, puisque l'atomisation au sein du Parti communiste (reflétée par les fréquentes épurations) et les déformations de l'histoire durèrent pendant plus de dix ans, bien plus longtemps donc que dans la plupart des autres pays du bloc de l'Est. Au cours des années 1948-1961, les versions officielles de l'histoire changeaient rapidement et étaient incohérentes, à tel point qu'il y avait peu de chance que l'une d'entre elles soit majoritairement adoptée. Dans le récit officiel de la Deuxième Guerre mondiale (par exemple dans les manuels des années 1950[23]), les Juifs slovaques étaient souvent tout simplement oubliés. S'ils étaient déjà mentionnés dans le contexte des déportations slovaques, leur place spécifique en tant que victimes n'était pas reconnue. Aucun chiffre n'était cité et il ne figurait nulle part que l'envoi des Juifs dans les camps faisait partie d'une tentative nazie d'extermination à l'échelle européenne. Les communistes étaient systématiquement décrits comme les victimes principales du fascisme. Jozef Tiso, le prêtre catholique président de la République slovaque pendant la Deuxième Guerre mondiale, exécuté en 1947, était présenté comme le plus grand méchant de la République slovaque (fasciste) de l'époque de la guerre.

Les années 1960, une période de réformes au sein du Parti communiste tchécoslovaque, virent paraître une longue série de publications qui s'intéressaient particulièrement aux déportations juives et effleura parfois même la question de la responsabilité (slovaque)[24].

(18 -) …/… *the Jews. 1939-1945* (Les Justes parmi les Nations : Comment les Polonais ont aidé les Juifs), Earlscourt Publications, Londres, 1969, 834 p. ; Bartoszewski W. & Lewin S., *The Samaritans: Heroes of the Holocaust* (Les Samaritains : Héros de l'Holocauste), Twayne Publisher, New York, 1970, 442 p. ; Datner S., *Las sprawiedliwych* (La Forêt des justes), Książka i Wiedza, Varsovie, 1968, 115 p. ; Iranek-Osmiecki K., *Kto ratuje jedno życie – Polacy i Żydzi. 1939-1945* (Qui sauve une vie – Polonais et Juifs), Orbis, Londres, 1968, 391 p. (publié en anglais sous le titre *He Who Saves One Life*, Crown Publishers, New York, 1971, 336 p.).

19 - Ce qui impliqua des conférences internationales, l'apparition de journaux spécialisés consacrés aux analyses judéo-polonaises, et la fondation de quatre nouveaux centres de recherches consacrés aux études judéo-polonaises (Cf. *Contested Memories…, Op. cit.,* pp. 4-5).

20 - Les travaux de Teresa Prekerowa, Nechama Tec et Alina Cała furent particulièrement importants.

21 – Błoński J., « Biedni Polacy patrzą na getto » (Les pauvres Polonais regardent le ghetto), in : « TYGODNIK POWSZECHNY », n° 2, 1987, p. 1.

22 – Stachura P. D., *Poland. 1918-1945: An Interpretive and Documentary History of the Second Republic* (Pologne. 1918-1945 : Une histoire interprétative et documentée de la Seconde République), Routledge, Londres/New York, 2004, p. 146.

23 - Dans les manuels utilisés à cette époque qui ont été analysé par Cohen, les Juifs slovaques sont complètement absents.

24 - Il y eut tout d'abord deux œuvres de fiction largement distribuées : la nouvelle de Rudolf Jašik, *Námestie Svatej Alžbety* (La Place Sainte-Elisabeth, 1959) et le film *Shop on Mainstreet* de J. Kadár & E. Klos (1965, interdit après 1968). D'autres œuvres fictionnelles et non fictionnelles : Lipták Lubomír, *Slovensko v 20. storočie* (La Slovaquie au XX^{e} siècle, 1968, interdit après 1969) et le travail d'Ivan Kamenec qui ne sera finalement publié qu'en 1991.

Entre 1948 et 1989, ce n'est qu'au cours de ces quelques années qu'une telle discussion eut lieu. Sur le plan officiel, par contre, le chapitre juif était toujours minimisé[25], mais cette fois, d'autres raisons motivaient le silence à ce sujet. Les communistes slovaques, mus par le désir nationaliste de se trouver un passé approprié, évitèrent d'assumer officiellement la responsabilité des déportations, comme cela avait été le cas dans les pays d'Europe de l'ouest. Cette attitude contrastait clairement avec celle des années 1950, lorsque l'oubli organisé et l'atomisation de l'élite étaient à la base de la fuite de responsabilité. Le chapitre juif avait une priorité moindre par rapport à la demande slovaque d'autonomie[26] et il n'y avait que peu de temps à lui consacrer. Après 1969 (et la brèche du Printemps de Prague), l'affaire s'estompa dans la vague d'antisémitisme officielle qui suivit la Guerre des Six jours au Moyen Orient en 1967.

Les deux décennies qui suivirent, généralement mentionnées dans l'historiographie comme la période de normalisation, marquèrent le retour à un oubli délibéré de l'État[27]. Les travaux critiques publiés au cours des années 1960 furent retirés de la vente et disparurent des bibliothèques. L'élimination affecta directement les écrits historiques, puisque les historiens détracteurs perdirent leur position ou ne furent plus en mesure de publier. Les discussions historiques continuèrent uniquement en *samizdat.* En accord avec la transformation officielle du récit, les informations sur le problème juif furent de nouveau réduites à peau de chagrin et privées de leur contexte[28].

En conclusion, nous pouvons constater que, vers la fin des années 1980, les deux pays se trouvaient dans une phase fondamentalement différente du débat sur l'Holocauste. Alors qu'en Slovaquie de nouvelles tentatives pour intégrer les Juifs dans le récit officiel de guerre semblaient encore lointaines, la Pologne, elle, semblait avoir pris son élan en la matière.

1989 et ses répercutions dans le débat sur l'Holocauste en Pologne et en Slovaquie

Le climat de liberté qui règne en Pologne et en Tchécoslovaquie après les révolutions de 1989 ouvre la voie à une renaissance partielle de la vie juive et à une présence plus marquée sur la scène publique des sujets liés aux Juifs. Dès Noël 1990, le Parlement slovaque adopte une résolution exprimant un profond regret pour la déportation des Juifs slovaques. Du côté polonais, le président Lech Wałęsa pose un geste d'envergure le 21 mai 1991, avec son discours devant le Parlement israélien, au cours duquel il demande publiquement pardon à la communauté juive[29]. Pologne et Slovaquie commencent à travailler sur les lois de restitution des biens juifs spoliés pendant la guerre, bien que celles-ci ne rencontrent qu'un succès relatif[30]. Des livres et des films sur le destin des Juifs pendant la Deuxième Guerre

25 – Cohen S. J., *Op. cit.,* p. 119.

26 - La Tchécoslovaquie devint une fédération avec l'adoption de la Loi constitutionnelle de la fédération tchécoslovaque du 27 octobre 1968.

27 - Le roman de Milan Kundera, *Kniha smíchu a zapomnění* (Le Livre du rire et de l'oubli, 1979), aborde le sujet de l'oubli au cours de cette période.

28 - Les seules exceptions étaient les textes d'histoire de l'université et de la faculté de droit qui fournissaient plus d'informations sur le chapitre juif (par exemple des détails sur les lois raciales, sur l'aryanisation et sur les déportations : Cohen S. J., *Op. cit.,* p. 113).

29 - Contrairement à ce que certains journaux (étrangers) affirmèrent, Lech Wałęsa ne s'excusa absolument pas pour l'Holocauste. Il reconnut en revanche que les Polonais (aussi) avaient commis des crimes contre les Juifs (« Il y a eu, parmi nous, des criminels »). Malgré quelques réactions négatives dans les cercles nationalistes extrémistes en Pologne, le geste de Wałęsa fut généralement bien accueilli à l'étranger et dans son propre pays.

30 - Du côté slovaque, de gros progrès avaient déjà été faits avant novembre 1993 (lorsque le Parlement slovaque avait adopté une loi pour la restitution des biens juifs à caractère religieux, avec un effet rétroactif remontant à novembre 1938, date à laquelle les premières mesures anti-juives avaient été mises en application), mais du côté polonais il fallut attendre jusqu'en 1997 pour voir la première tentative de législation. Qui plus est, cette loi n'était applicable que pour les Juifs qui vivaient toujours en Pologne. Pour en savoir plus sur la couverture de ce sujet par la presse slovaque et polonaise, voir Lenická A., « Komu prospeje hlboká orba do reštitúcií? » (À qui profite le vacarme autour des restitutions), in : « Slovo », n° 3,1992, p. 3 ; Wróblewski A. K., « Zwrot majątku Żydom. Nasze ulice, wasze kamienice » (La Restitution des biens aux Juifs. Nos rues, vos maisons), in : « Polityka », n° 17 (27/4), 1996, p. 31 ; Ostrowski M., « Spór o zwrot » (La Controverse sur la restitution), in : « Polityka », n° 4, 1997, p. 13.

mondiale font leur apparition dans les sphères académique et culturelle, et le processus de commémoration s'amorce dans les espaces publics[31]. Ces changements favorables se frayent un chemin jusque dans la presse, même si la couverture des sujets associés aux Juifs par la presse slovaque de l'époque reste très limitée, tant au niveau de la qualité que de la quantité. Pendant qu'en Pologne des affaires sensibles comme celle du Carmel d'Auschwitz (voir plus loin) font déjà objet de débats, la presse slovaque se cantonne à des sujets tels que la restitution des biens ou la dernière controverse suscitée par le livre de Daniel Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners* (1996)[32]. Ces modestes tentatives laissent présager un futur prometteur pour le débat sur l'Holocauste dans les deux pays. Et pourtant leur contexte sociopolitique respectif ainsi que les tabous et/ou les « pages blanches » hantant les deux états se révéleront être de sérieux obstacles sur la route du jugement ouvert et critique sur le passé de la nation.

En 1993, la scission de la Tchécoslovaquie et la constitution de la République slovaque sont source de nouveaux défis pour la Slovaquie. Outre les problèmes sociopolitiques issus de la révolution de 1989, le pays doit désormais également faire face aux problèmes de légitimation et au besoin encore plus urgent de renforcer son identité nationale par le biais d'un récit historique cohérent[33]. Avec cette quête de reconnaissance et de continuité, c'est naturellement la République slovaque de guerre qui fait surface, puisqu'elle constitue la seule (et pas la moindre) expérience d'État « indépendant » dans l'histoire de la Slovaquie[34]. En réalité, les discussions sur le sujet font déjà rage depuis le début des années 1990 au sein des élites slovaques dirigeantes[35], mais ce n'est qu'à partir de 1993 qu'elles revêtissent une importance majeure dans la presse. Fait assez remarquable et hautement emblématique, les Juifs furent exclus du débat.

La multitude d'articles publiés peut être grossièrement répartie en deux groupes. Dans le premier, des écrits sur la République slovaque dans un contexte de légitimation et de continuité, ainsi que de longues analyses sur la nature du premier État slovaque et sur le contexte dans lequel celui-ci est né[36]. La République slovaque de l'époque de la guerre y est lourdement critiquée pour avoir été un État vassal d'Hitler plutôt qu'un État souverain et le Soulèvement national slovaque est présenté comme la seule éclaircie de cette période sombre. Dans ces circonstances, le Parlement de la République slovaque actuelle est considéré comme le successeur légitime du Conseil national slovaque établi après le Soulèvement national[37].

31 - C'est à peu près à cette époque que l'on commença à travailler sur la construction du Mémorial de l'Holocauste à Bratislava, situé près de la Cathédrale St-Martin, à l'emplacement de l'ancienne synagogue. Pour en savoir plus sur les monuments postcommunistes dédiés aux Juifs dans la capitale polonaise, voir Van Cant K., « Historical memory in post-communist Poland: Warsaw's monuments after 1989 », in : « STUDIES IN SLAVIC CULTURES », n° 8, University of Pittsburgh, 2009, pp. 90-118. La publication slovaque la plus conséquente sur l'Holocauste du début des années 1990 est Kamenec I., *Op. cit.* Un exemple de film sorti à cette époque : *Europa, Europa* (1991) par la réalisatrice polonaise Agnieszka Holland.

32 - Lenická A., *Art. op.*, p. 3 ; Babic M., « Radoví Nemci a holocaust. Americký historik Daniel Goldhagen o Hitlerových ochotných popravcoch » (Les Hommes de troupe allemands et l'holocauste. L'historien américain Daniel Goldhagen au sujet des exécuteurs hitlériens dociles), in : « NOVE SLOVO BEZ REŠPEKTU », n° 34, 1996, p. 14.

33 - La question de savoir si l'identité nationale slovaque était forte en 1993, et, si oui, à quel point elle l'était, est sujet à discussion, mais n'est pas utile pour mon propos. Ce qui est certain en revanche, c'est que la création d'un nouvel état implique naturellement un processus de construction de la nation, peu importe que l'identité/la conscience nationale du peuple soit forte ou non.

34 - En théorie, nous devrions également mentionner la République soviétique de Slovaquie de 1919, un état communiste qui ne resta pas longtemps en place (du 16 juin au 7 juillet) dans le sud et l'est de la Slovaquie actuelle. Cependant, comme cette république n'a pas existé pendant plus d'un mois et était issue du bolchevisme, on ne lui reconnaît généralement pas le statut d'État slovaque indépendant

35 - Cohen S. J., *Op. cit.*, pp. 123-132.

36 - Par exemple : Beňa J., « Slovenská národná štátnosť a roky 1939-1945 » (L'Etat national slovaque et les années 1939-1945), in : « NOVE SLOVO BEZ REŠPEKTU », n° 27, 1994, pp. 27-29.

37 - *Idem.*

Le second groupe d'articles, qui est aussi le plus fourni, étudie et en général critique les efforts de réhabilitation de la République slovaque de l'époque de la guerre et de son président Tiso[38], qui ont pu être observés à l'époque dans la société slovaque. Ces tentatives sont à prendre en compte dans le cadre du mandat de Vladimir Mečiar et de ses partenaires de coalition nationalistes en Slovaquie, qui (défendaient et) prônaient activement le retour à cet épisode d'indépendance slovaque[39].

Alors que le premier groupe d'articles provient presque exclusivement de la revue de centre-gauche (« NOVE SLOVO BEZ RESPEKTU »), ceux du second groupe se retrouvent tant dans « NOVE SLOVO » que dans « DOMINO EFEKT ». L'idéologie politique de ces deux périodiques peut expliquer ce fait. Tous deux ont adopté une attitude critique envers le gouvernement de Mečiar, et « NOVE SLOVO » était réputé pour son soutien au parti des anciens communistes (SDL[40]), qui considérait le Soulèvement national slovaque comme l'une des pierres angulaires de la conscience nationale slovaque[41].

Les Juifs ne figurent dans aucun des deux groupes d'articles ou sont simplement mentionnés en termes voilés. Lorsque la réhabilitation de Tiso et de son État y est critiquée, les accusations se dirigent contre « la propagation du fascisme », mais les arguments pour appuyer ces accusations sont rares. Les articles ont tendance à adopter un ton très passionné. En d'autres termes, et pour résumer, on pourrait qualifier le débat sur l'Holocauste au cours de la première moitié des années 1990 en Slovaquie, de « décollage raté ». Bien que la discussion émergeante sur la République slovaque de guerre ait offert de nombreuses opportunités, l'Holocauste (c'est à dire le destin des Juifs slovaques durant la Deuxième Guerre mondiale) n'a jamais été inclus dans le débat. Le problème juif n'apparaissait qu'indirectement (dans les réactions aux tentatives de réhabilitation de la République de Tiso) et lorsque c'était le cas, il était évoqué de façon superficielle et sans aucune distance émotionnelle. Les articles ont tendance à distinguer l'État slovaque et le régime qui le gouverne[42], et à dissocier Tiso de sa position antisémite. Probablement une des conséquences du désir d'envisager l'État comme quelque chose de positif – sans tenir compte des circonstances dans lesquelles il s'est érigé.

En contraste au « décollage raté » de la Slovaquie, le débat sur l'Holocauste est lancé directement après 1989 en Pologne, même si ce fut principalement de façon indirecte. La controverse du Carmel d'Auschwitz, qui fit rage en Pologne pendant toute l'année 1989 et le début de 1990[43], reflète très bien cette situation. Bien que le conflit date déjà de 1984, puisqu'à l'époque l'ouverture du couvent avait déclenché des protestations dans le monde entier, il atteignit son point culminant en 1989, lors d'une tentative des Juifs américains pour entrer de force dans le bâtiment[44]. Des gens issus de toutes les

38 - Quelques exemples : Kulíková J., « V záujme svedomia » (Dans l'intérêt de la conscience), in : « SLOVO », n° 10, 1994, p. 10 ; sn., « Spomienka na November » (Souvenir de novembre), in : « NOVE SLOVO BEZ REŠPEKTU », n° 17, 1995, p. 13 ; sn, « Heslo dňa – hysterizácia » (Mot du jour : hystérisation), in : « NOVE SLOVO BEZ REŠPEKTU », n° 20, 1996, p. 12 ; Poleda, st, in : « NOVE SLOVO BEZ REŠPEKTU », n° 17, 1997, p. 6 ; Štrasser J., « Infantilný predpenzista. Malý sprievodca ihravým Slovenskom » (Le Prépensionné infantile. Petit guide de la Slovaquie joueuse), in : « DOMINO EFFEKT », n° 48, 1995, p. 3 ; Smolec J., st, in : « DOMINO EFEKT », n° 17, 1996, p. 8 ; Bútora M., « Slová a činy vtedy a dnes » (Les Paroles et les actes, hier et aujourd'hui), in : « DOMINO FORUM », 1997, p. 2.

39 - Cohen S. J., *Op. cit.,* p. 150.

40 - Abréviation de « Strana demokratickej ľavice » (Parti démocrate de gauche).

41 - La campagne pour l'introduction du 29 août comme jour férié en Slovaquie, largement soutenue par le SDL, en est un bon exemple (Cf. Krno M., « O rok ako štátný sviatok? » [Et dans un an, fête nationale ?], in : « SLOVO », n° 1, 1992, p. 1).

42 - Cette tendance, que l'on retrouve également chez une partie des jeunes historiens slovaques d'aujourd'hui, fut sévèrement critiquée par les historiens slovaques (voir par ex. Kamenec I., *Op. cit.*, p. 15). Selon ces derniers, il est impossible de séparer l'état de son régime dictatorial (et antisémite).

43 - sn, « W Oświęcimiu » (À Auschwitz), in : « POLITYKA », n° 29, 1989, p. 2 ; Fandrejewska A., « Konflikt w Oświęcimiu » (Conflit à Auschwitz), in : « POLITYKA », n° 30, 1989, p. 11 ; Dombrowski D., « Karmelitanki w Oświęcimiu » (Les Carmélites à Auschwitz), in : « POLITYKA », n° 31, 1989, p. 2 ; Poklewski-Kozieł K., « Spór o klasztor w Oświęcimiu – w oczach prawnika » (La Controverse du couvent à Auschwitz à travers le regard d'un juriste), in : « POLITYKA », n° 36, 1989, p. 4 ; Gebert K., « Trochę mniej w domu » (Un peu moins à la maison), in : « POLITYKA », n° 36, 1989, p. 10 ; Ławniczak A., « Krzyż na górze Synaj » (Une croix sur le Mont du Sinaï), in : « WPROST », n° 1, 1990, pp. 20-22.

44 - Pour un compte-rendu détaillé sur la controverse du Carmel, voir Bartoszewski W., *The Convent at Auschwitz* (Le Couvent à Auschwitz), George Braziller, New York, 1991, 161 p.

couches de la population (historiens, journalistes, simples lecteurs, juristes) participèrent au débat et le point de vue des Polonais fut aussi bien représenté dans la presse que celui des Juifs.

La mémoire de l'Holocauste et la question de déterminer qui, des Juifs ou des chrétiens, pouvait revendiquer cette mémoire se retrouvèrent pris dans la controverse. Il s'agissait plus précisément d'une querelle portant sur Auschwitz en tant que symbole principal de la souffrance de la Deuxième Guerre mondiale, et de la compétition entre Juifs et Polonais pour s'arroger le statut de victime ultime. Les Juifs furent accusés d'essayer de « judaïser » la mémoire d'Auschwitz, réduisant la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale à la Shoah et tous les crimes perpétrés à Auschwitz, à l'extermination des Juifs. Les Polonais, quant à eux, furent accusés d'être antisémites et d'essayer de « christianiser » la mémoire d'Auschwitz, au mépris de la sensibilité juive. Finalement, à la demande du pape, les carmélites du couvent acceptèrent de déménager[45] et l'affaire fut enterrée, avant de refaire surface à la fin des années 1990[46]. Cependant, elle ne fut plus en mesure de provoquer le genre de réactions qu'elle avait suscité en 1989.

Au cours des années qui suivirent (milieu des années 1990), l'affaire du Carmel d'Auschwitz donna le ton aux débats judéo-polonais qui continuèrent à être extrêmement passionnés et se concentrèrent sur le statut de victime des Polonais. Les articles sur les Juifs (polonais) qui périrent dans les camps de concentrations sont représentatifs[47]. La question du statut de vétéran pour les Polonais qui avaient sauvé la vie de leurs compatriotes juifs durant la guerre fit brièvement surface et plaça cette fois les Polonais dans le camp des héros (le deuxième facteur dominant dans le récit polonais de la Deuxième Guerre mondiale)[48]. Parallèlement à cela, des signes positifs semblaient pourtant indiquer que le débat polonais s'ouvrait à la critique. À cet égard, mentionnons par exemple que l'antisémitisme polonais en tant que phénomène historique figurait constamment dans les articles de presse relatifs aux Juifs, comme ce fut le cas pendant l'affaire du Carmel. Cela fut en conséquence sévèrement critiqué ou tourné en ridicule dans des bandes dessinées en raison du son caractère irrationnel[49]. Cependant, l'antisémitisme polonais n'était pas encore traité comme un sujet à part entière[50], et n'était presque jamais associé à la Deuxième Guerre mondiale[51]. La compétition entre Juifs et Polonais pour obtenir le statut de victime et de martyre continuait[52].

45 - sn, st, in : « POLITYKA », n° 17, 1993, p. 2.

46 - Entre-temps, la discussion s'était écartée du Carmel pour se pencher sur l'affaire de la Croix catholique d'Auschwitz, plantée près du couvent. Cf. : Glemp J., st, in : « WPROST », n° 14, 1998, p. 10 ; Wałęsa L., « Ogórki, krzyże i wybory » (Les Cornichons, les croix et les élections), in : « WPROST », n° 35, 1998, p. 32.

47 - Par exemple : Grynberg H., « Rachunki krzywd » (Le Prix des préjudices), in : « WPROST », n° 25, 1994, p. 60.

48 – Mac J. S., « Sprawiedliwość sprawiedliwym » (La Justice aux justes), in : « WPROST », n° 49, 1994, pp. 29-30 ; Turski M., « Docenić bohaterstwo », in : POLITYKA, n°14, 1994, p. 31.

49 – Sawka H., st, in : « WPROST », n° 28, 1995, p. 15.

50 - C'est-à-dire qu'il ne constituait jamais le sujet principal d'un article, mais figurait souvent au second plan d'une publication liée aux Juifs.

51 - Les critiques lancées contre la campagne antisémite de 1968 sont de bons exemples. (Andrzejewski P., « Droga » [Le Chemin], in : « WPROST », n° 11, 1990, p. 3) ; pour des exemples de plaisanteries sur l'antisémitisme et la xénophobie en général des Polonais, voir Sawka H., st, in : « WPROST », n° 5, 1992, p. 7) ; pour un article sur les stéréotypes employés par les Polonais contre les Juifs, et sur les relations controversées entre Juifs et Polonais pendant l'entre-deux guerre et la Deuxième Guerre mondiale, voir KTT, « Żyd poczciwy Ojczyznę... » (Le Juif honnête face à la patrie…), in : « POLITYKA », n° 45, 1993, p. 28.

52 - Les articles sur l'Holocauste publiés à l'occasion des anniversaires, et qui portent sur les désaccords entre Juifs et Polonais en guise de commémoration, constituent de bons exemples : Graczyk M. (rozmowa z Maurice'em Goldsteinem [conversation avec Maurice Goldstein]), « Większa mniejszość » (La plus grande minorité), in : « WPROST », n° 5, 1995, pp. 21-22 ; Graczyk M., Cywiński P. & Piasecki W., « Rachunek sumień » (Le Prix des consciences), in : « WPROST », n° 7, 1995, p. 43.

Élargir le débat. Un pas en avant ?

À partir de 1995, le débat connaît une ouverture en Slovaquie et en Pologne. Alors qu'en Pologne les commémorations du pogrom de Kielce font de l'antisémitisme polonais un sujet à part entière et mettent les Polonais face à leur image (non seulement de victimes, mais aussi de coupables), en Slovaquie, le problème juif arrive progressivement sur le devant de la scène.

Dans un premier temps, les Juifs entrent dans le débat sur la République slovaque de guerre, ce qui signifie que l'Holocauste des Juifs slovaques est enfin reconnu comme une part intrinsèque de cette période d'indépendance slovaque[53]. On continue pourtant à négliger les déportations slovaques et celles-ci interviennent toujours lorsque le fond de la discussion porte sur l'État slovaque lui-même. La plupart du temps, les déportations sont condamnées de façon univoque, mais la question de la culpabilité est souvent mise de côté. Et lorsque cette question a déjà été posée, la tendance générale est d'adopter une attitude de « négation détournée » : la faute étant principalement à rejeter sur un petit groupe de personnalités radicales comme le Premier ministre Vojtech Tuka et le Commandant en chef de la Garde de Hlinka, Alexander Mach[54]. La responsabilité politique de Tiso est reconnue, mais on prétend également qu'il n'eut guère d'autres choix à l'époque.

Dans un deuxième temps, la politique anti-juive de l'État slovaque de l'époque de la guerre devient le sujet principal des articles et fait pour la première fois l'objet d'une analyse plus détaillée. La qualité de ces articles varie cependant considérablement au niveau de la profondeur, de l'utilisation appropriée des sources et de l'espace laissé à la discussion. La récurrence de certains arguments et l'insistance sur certains événements considérés comme des tournants dans la mise à exécution de l'Endlösung des Juifs slovaques sont caractéristiques.

En Pologne, le 50e anniversaire des événements survenus à Kielce introduisit la question de la culpabilité dans le débat sur l'Holocauste[55]. Néanmoins, les faits en cause s'étant déroulés après la guerre et étant de surcroît éclipsés par la théorie d'un acte de provocation communiste (théorie qui ne fut jamais prouvée ni démentie[56]) l'image que les Polonais avaient d'eux-mêmes et leur attitude de victimisation totale fut momentanément préservée. La vraie mise à l'épreuve eut lieu en 2000, lorsque l'affaire Jedwabne explosa. Puisque cette affaire constitue un passage clé dans le débat sur l'Holocauste en Pologne, les paragraphes suivants lui seront spécialement consacrés. En ce qui concerne la Slovaquie, nous analyserons plus en détail une série d'articles (faisant partie du « deuxième temps » introduit plus haut) consacrés aux politiques

53 - Les articles suivant illustrent bien le premier temps décrit dans ce paragraphe : Dian A., « Politická emigrácia a samostatnosť Slovenska I. » (La Politique de l'émigration et l'indépendance de la Slovaquie), in : « NOVE SLOVO BEZ RESPEKTU », n° 17, 1997, pp. 32-33 ; Greguš P., « Mýty a pravdy o 14. marci 1939 » (Mythes et réalités autour du 14 mars 1939), in : « SLOVO », n° 3, 1999 (http://www.noveslovo.sk/archiv/1999-03/str11.html).

54 – Bunea A., « Remembering the Holocaust. An Inquiry into the Fascinating and Intricate World of Holocaust Memory » (Se souvenir de l'Holocauste. Enquête dans le monde complexe et fascinant de la mémoire de l'Holocauste), in : « STUDIA HEBRAICA », n° 5, 2005, p. 256.

55 - Pour un aperçu du débat de presse couvrant ces événements, voir Kersten K., « Ręka Polaka. Pogrom kielecki : nadal więcej pytań niż odpowiedzi » (La Main du Polonais. Le progrom de Kielce : encore plus de questions que de réponses), in : « POLITYKA », n° 23, 1996, pp. 68-71 ; Grochowska M., « Rysa na kryształe. Kielce, 50 lat później » (Une fissure dans le cristal. Kielce, 50 ans après », in : « POLITYKA », n° 28, 1996, p. 16 ; Kersten K., « Sprawa pogromu kieleckiego (L'Affaire du pogrom de Kielce), in : « POLITYKA », n° 43 (25/10), 1997, p. 12 ; Nowak St. (courrier des lecteurs), « Psychoza mordu » (La Psychose du meutre), in : « POLITYKA », n° 46, 1997, p. 98.

56 - Après une nouvelle analyse des faits et des circonstances entourant le pogrom de Kielce (à l'initiative de la Commission principale d'enquête sur les crimes commis en Pologne/ Główna Komisja Badania Zbrodni przeciw Narodowi Polskiemu), il n'y a toujours pas de réponse univoque à la question visant à déterminer si le pogrom a été volontairement provoqué par les autorités communistes ou pas. Ce qui est certain, c'est que même si le pogrom s'avérait être un cas de provocation, il résulterait toujours de préjugés antisémites, de phobie et de rancœurs de la société polonaise.

juives de la République de guerre, puisqu'eux aussi représentèrent un certain progrès dans le débat sur l'Holocauste en Slovaquie. Les Polonais tout autant que les Slovaques durent s'interroger sur la notion de culpabilité et de complicité (personnelle ou collective).

Défier les limites - L'affaire Jedwabne

En mai 2000, Jan Tomasz Gross publie un livre, *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka*[57], dans lequel il décrit le massacre de 1 600 Juifs par leurs voisins polonais dans la ville de Jedwabne, en juillet 1941. Bien que le livre de Gross ne soit pas la première publication sur le massacre de Jedwabne et qu'il n'ait pas fait l'objet d'un grand tirage, il a déclenché un immense débat en Pologne. La raison de ce tumulte tient dans le fait que les Polonais se retrouvèrent confrontés sans ambages à ce que Błoński qualifiait déjà en 1987 de « plus grande crainte liée aux relations judéo-polonaises pendant la Deuxième Guerre mondiale », autrement dit la peur d'être assimilé aux « assistants de la mort »[58], la peur d'être accusé d'avoir été complices de la Solution finale. Dans cet article, Błoński décrivait également le comportement type auquel ses compatriotes avaient d'ordinaire recours lorsqu'ils se trouvaient confrontés à de telles allégations : non seulement ils évitaient farouchement d'aborder le sujet (typique des années 1990), mais ils donnaient également toutes sortes de justifications et ressortaient des stéréotypes sur les Juifs pour insister sur le fait qu'ils n'étaient pas irréprochables.

Plus de dix ans plus tard, cette description était plus que jamais d'actualité. Tout le stock de stéréotypes polonais sur les Juifs s'infiltra dans la presse qui couvrait le débat de Jedwabne, mais plutôt que de servir de justifications, ils furent lourdement critiqués[59] et qualifiés de réactions immatures de la part de la société polonaise (sauf dans la presse d'extrême droite[60]). Le stéréotype *żydokomuna*, également appelé « l'argument du double génocide »[61] dans la littérature contemporaine, fut par exemple souvent mis en cause. Cet argument consistait à minimiser et à excuser les erreurs du passé afin de justifier jusqu'à un certain point les crimes contre les Juifs. Pour ce faire, le judaïsme était assimilé au communisme et le rôle joué par les Juifs communistes dans l'instauration de la domination communiste en Pologne était exagérément amplifié.

L'avis général adopté par la presse polonaise était positif dans le sens où il brisait de nombreux tabous et posait un regard critique non seulement sur les événements de Jedwabne de 1941, mais également sur la façon dont la société polonaise avait traité ce qui était décrit comme une grande « tragédie »[62] et un grand « poids »[63] sur la conscience polonaise. Plus d'une fois, les Polonais furent invités à ressentir une « honte collective », puisqu'ils n'avaient jamais eu de mal à ressentir une « fierté collective » pour les réalisations individuelles des personnages historiques polonais[64].

57 – Gross J. T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Fundacja Pogranicze, Sejny, 2000, 157 p. Édition Française : Jan T. Gross, *Les Voisins. 10 juillet 1941, un massacre de Juifs en Pologne*, Fayard, 2002, 285 p.

58 - Błoński J., *Art. cit.*, p. 1.

59 - Dans son article « Collective Remembrance in Jedwabne. Unsettled Memory of World War II in Postcommunist Poland » (Souvenir collectif à Jedwabne. Mémoire perturbée de la Deuxième Guerre mondiale dans la Pologne postcommuniste) (in : « HISTORY & MEMORY », n° 18, 2006, pp. 152-178), Ewa Wolentarska-Ochman analyse les effets néfastes de cette approche critique adoptée par la presse polonaise sur le travail de mémoire entrepris dans la ville de Jedwabne.

60 - Les représentants les plus importants de ce genre de presse étaient : « GLOS », « NASZA POLSKA », « NASZ DZIENNIK », « MYSL POLSKA ».

61 - Bunea A., *Art. cit.*, p. 256.

62 – Kurczewski J., « Mord rytualny » (Meurtre rituel), in : « WPROST », n° 50, 2000 (http://www.wprost.pl/ar/8696/Mord-rytualny/?I=941).

63 - *Idem*

64 - Cf. Nowina-Konopka P., « Wina bezwstydnych » (La Faute des impudents), in : « WPROST », n° 11, 2001 (http://www.wprost.pl/ar/9536/Wina-bezwstydnych/?I=955) ; Nowak Jeziorański J., « Dossier », in : « WPROST », n° 11, 2001 (http://www.wprost.pl/ar/9544/Dossier/?I=955).

Cependant, d'un point de vue linguistique, la critique acerbe formulée dans ces articles faisait parfois plutôt preuve de sensationnalisme et ne contribuait dès lors pas vraiment à nuancer la vision sur le sujet. Citons en exemple des titres (accrocheurs) comme « *Mord rytualny* » (Un Meurtre rituel) ou « *Całopalenie* »[65] (Brûlés vifs) et l'évocation des massacres cosaques (« *rzezie kozackie* »[66]) de la Pologne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles pour qualifier les événements de Jedwabne. Outre cela, la communauté moderne de Jedwabne était unilatéralement dépeinte de façon négative. Les habitants étaient des incarnations de « l'Homo jedvabicus », atteints du « syndrome de Jedwabne ». Ces deux expressions étaient utilisées pour cataloguer les quartiers polonais qui étaient restés antisémites et intolérants[67]. Ce procédé permettait de rejeter la responsabilité des meurtres de Jedwabne sur une poignée « d'étrangers », des membres atypiques de la nation polonaise, et n'était pas sans rappeler la « négation détournée » vue plus haut lorsque nous avons évoqué la mémoire slovaque de l'Holocauste.

Comme les paragraphes précédents le montrent, la controverse de Jedwabne fut d'une importance cruciale puisqu'elle bouleversa la conscience de la nation et intégra les affaires les plus polémiques de la Deuxième Guerre mondiale au débat polonais sur l'holocauste. Cette affaire eut, par ailleurs, un certain retentissement dans la sphère académique puisqu'on procéda à un important archivage[68] et à une réévaluation de ces faits historiques, par le biais d'une enquête menée par l'Institut de la mémoire nationale (Instytut pamięci Narodowej, IPN) en 2000-2001. Un important groupe d'intellectuels polonais cautionna les découvertes de Gross et commença à débattre de celles-ci dans des articles, essais, revues, programmes télévisés et programmes radiophoniques. Au niveau politique, le Président, le Premier ministre et une centaine d'évêques environ présentèrent des excuses publiques. Au cours de la commémoration du 60^e^ anniversaire du massacre, un nouveau monument fut érigé en hommage aux victimes de Jedwabne.

Toutefois le débat montra aussi clairement ses limites. Celles-ci se manifestèrent premièrement dans la discorde qui anima le pays concernant les excuses, la cérémonie commémorative, et jusqu'aux inscriptions du monument[69]. Deuxièmement, le fait que les débats de presse, même les plus critiques (à l'exception de la gamme nationaliste d'extrême droite), éprouvent de grosses difficultés à rester émotionnellement neutres, et soient tentés de diaboliser un groupe choisi (et ainsi acquitter la majorité), illustre certains des problèmes récurrents. Enfin, en omettant de relier le cas de Jedwabne à des actes similaires d'agression contre les Juifs au cours de la guerre (comme le pogrom de Radziłow le 7 juillet 1941[70]), la presse ne parvint pas à placer Jedwabne dans un contexte plus large et ainsi à permettre aux Polonais de passer outre leur lourd passé.

65 – Kaczyński A., « Całopalenie » (L'Holocauste), in : « RZECZPOSPOLITA », 5 mai 2000 (http://new-arch.rp.pl/artykul/274868_Calopalenie.html).

66 - Kurczewski J., *Art. cit*.

67 – Zieleniewski M., « Brakujące ogniwo » (Le Maillon manquant), in : « WPROST », n° 4, 2001 (http://www.wprost.pl/ar/9106/Brakujace-ogniwo/?I=948) ; Mac J. S., Borowski J., « Test z Jedwabnego » (Test de Jedwabne), in : « WPROST », n° 11, 2001 (http://www.wprost.pl/ar/9512/Test-z-Jedwabnego/?I=955) ; Warszawski D., « Dwie Polski w Jedwabnem » (Deux Polonaises à Jedwabne), in : « WPROST », n° 29, 2002 (http://www.wprost.pl/ar/13487/Dwie-Polski-w-Jedwabnem/?I=1025).

68–*Wokół Jedwabnego* (Autour de Jedwabne) (Sous la direction de Machcewicz P. & Persak K.), IPN, Varsovie, 2002, vol. 1 : *Studia* (Étude), 525 p., & vol. 2 : *Dokumenty* (Documents), 1034 p.

69 - Cf. Kurczewski J., *Art cit.* ; sn, « Jedwabieński pomnik » (Le Monument de Jedwabne), in : « POLITYKA », n° 12, 2001, p. 12.

70 - Dans son article « The Catholic Church in Poland under Nazi Occupation (1939-1945) and the first Years of Communism (1944-1948) » (L'Église catholique en Pologne sous l'Occupation nazie [1939-1945] et les premières années du communisme [1944-1948]) (in : *Religion under siege* [La Religion en état de siège] [Sous la direction de Bank J. & Gevers L.), Annua Nuntia Lovaniensia, Louvain, 2007, pp. 1-38), Idesbald Goddeeris suggère que l'absence du pogrom de Radziłów du récit historique officiel polonais est liée aux répercussions qu'il pourrait avoir sur l'image de l'Église catholique de Pologne (des sources pointent du doigt l'indifférence du curé de la ville, Aleksander Dogolewski, qui refusa d'apporter son aide aux habitants juifs de Radziłów).

Après 2001, la controverse de Jedwabne a progressivement disparu de la presse, bien qu'elle ait fermement secoué le monde universitaire. Au cours des années qui suivirent, les articles traitant de la question judéo-polonaise exprimèrent principalement des sentiments d'espoir pour le futur de ces *relations du passé* entre Juifs et Polonais. On continua à promouvoir l'image (qui était loin d'avoir disparu) des Polonais victimes de la Deuxième Guerre mondiale, et le discours national du « héros » connut une nouvelle jeunesse. Lentement mais sûrement, les Juifs ont fini par être associés à la résistance de la Deuxième Guerre mondiale[71]. En d'autres termes, ils n'étaient plus seulement décrits comme des victimes passives ayant été, tels des agneaux, à l'abattoir.

L'Holocauste en Slovaquie

Vers la fin des années 1990, les limites du débat sur l'Holocauste en Slovaquie furent considérablement repoussées lorsque les articles de presse traitant de l'histoire nationale se concentrèrent sur les politiques anti-juives de la République slovaque de l'époque de la guerre. Pourtant le contenu de ces articles divergeait au niveau de la valeur, laissant entrevoir que le débat sur la Deuxième Guerre mondiale en Slovaquie ne mûrirait jamais.

Alors que la plupart des articles se caractérisaient par une vaste documentation basée sur les faits (un important contraste avec le peu d'attention que le sujet avait rencontré au cours des années précédentes), la neutralité avec laquelle ces faits étaient présentés laissait encore beaucoup à désirer. Le manque de distance et le ton passionné employé étaient les aspects les plus problématiques. Bien que cela ne les ait pas empêchés de briser le silence qui entourait toujours le « problème juif », beaucoup d'entre eux ne réussirent pas à rester objectifs dans leur propos et, de ce fait, perdirent beaucoup en crédibilité. Énumérations de chiffres sans les placer dans un contexte approprié, manque de transparence dans l'utilisation des sources et implication émotionnelle de l'auteur constituent de bons exemples[72].

Cependant on publia de plus en plus d'articles écrits par des historiens professionnels, ce qui se répercuta la plupart du temps dans l'attitude critique adoptée envers le régime de la République slovaque de l'époque de la guerre. La responsabilité politique de Tiso ne fut plus longtemps mise en doute, et le président slovaque fut parfois mis sur le même pied que Tuka et Mach[73] (qui dans d'autres articles étaient toujours considérés comme des « extrémistes »). Néanmoins, la figure de ce prêtre catholique semblait toujours être à l'épreuve des attaques sérieuses[74]. Deux événements sont généralement considérés comme des tournants dans le cadre des déportations slovaques : la Conférence de Salzbourg en juillet 1940, suite à laquelle le processus de nazification commença en Slovaquie, et l'introduction du Codex juif en septembre 1941[75]. Ce dernier (souvent comparé aux Lois de Nuremberg), en particulier, reçut beaucoup d'attention puisque de nombreux articles se

71 – Weiss S., « Braterstwo pamięci » (La Fraternité de la mémoire), in : « Wprost », n° 30, 2004 (http://www.wprost.pl/ar/63476/Braterstwo-pamieci/?I=1130).

72 - Des passages tirés des mémoires d'une victime juive pour être publiés constituent de bons exemples de ceci : Hrabovecká H., « Rozhovor s vnučkou. Každá vláda ma v práve pokračovat "a bezprávie naprávat" » (Conversation avec ma petite-fille. Chaque gouvernement doit persévérer dans le droit et "réparer l'injustice"), in : « Slovo », n° 11, 2001 (http://www.noveslovo.sk/archiv/2001-11/ominulosti.html#01).

73 – Samson I., « ... Berlín alebo Vatikán?... » (... Berlin ou le Vatican ?...), in : « Domino forum », n° 12, 1998, pp. 7-9.

74 - L'une des raisons de cette attitude tenait au flou dans l'historiographie slovaque qui continuait d'entourer les indulgences présidentielles que Jozef Tiso aurait attribuées à un certain nombre de Juifs. Depuis lors, James Mace Ward est parvenu à combler ce vide en apportant des données sur le nombre d'exemptions et sur les circonstances dans lesquelles elles avaient été attribuées. Cf. Mace Ward J., « "People Who Deserve it": Jozef Tiso and the presidential exemption » (Les Gens qui le méritent : Jozef Tiso et l'exemption présidentielle), in « Nationalities papers », vol. 30, n° 4, 2002, pp. 571-601.

75 – Vagovič M. (dans une interview avec l'historien Kamenec), « Tiso bol Hitlerom fascinovaný » (Tiso était fasciné par Hitler), in : « Slovo », n° 37, 2000, pp. 4-5 ; Hradská K., « Smutné výročie » (Un triste jubilé), in : « Domino », n° 36, 2001, p. 8.

consacrèrent entièrement à l'analyse des différentes étapes qui menèrent à l'adoption officielle du Codex par l'État slovaque. On mit l'accent sur la singularité de cette série de législations anti-juives dans le contexte de l'histoire de l'Europe moderne.

Ces analyses des politiques antisémites de la République slovaque de l'époque de la guerre ne se penchèrent pas suffisamment sur la question de la collaboration en dehors du régime. À cet égard l'attitude de l'Église catholique slovaque envers le régime fasciste était de plus en plus critiquée[76] mais le rôle du Slovaque moyen en tant que complice de l'Holocauste restait un énorme point d'interrogation. Au lieu de cela, le nombre relativement important d'articles traitant de l'horreur des camps de concentration soulignait systématiquement la nature inhumaine du régime nazi[77].

Conclusion

De grandes différences mais aussi des points communs frappants dans l'approche et l'attitude adoptées face au lourd passé de la Deuxième Guerre mondiale ressortent de cette analyse des débats de presse sur l'Holocauste en Pologne et en Slovaquie après 1989. À la lumière du passé, des facteurs externes semblent avoir été à l'origine de ces différences, le facteur le plus important étant de nature historique et socioculturelle.

Le débat sur l'Holocauste, issu de divergences sociopolitiques et de l'élaboration des récits de la Deuxième Guerre mondiale pendant l'ère communiste, connut un point de départ fondamentalement différent en Pologne et en Slovaquie. Tandis qu'en Slovaquie la période de normalisation étouffait les tentatives de réforme et écartait presque complètement les Juifs du discours public, en Pologne, l'amélioration des relations entre Juifs et Polonais au cours des années 1980 conduisait à une contestation publique du récit officiel (l'article de Błoński).

Les révolutions de 1989 eurent des conséquences immédiates sur le débat sur l'Holocauste dans la presse polonaise, alors qu'en Slovaquie ces conséquences furent marginales. Résultat : la presse polonaise publia un grand nombre d'articles sur des sujets controversés liés aux Juifs alors que la presse slovaque se limita à un petit nombre d'articles sur des sujets qui ne risquaient pas de compromettre l'image de la nation. Au début des années 1990, le contenu du débat sur l'Holocauste en Slovaquie et en Pologne présenta des différences que l'expérience spécifique de la Deuxième Guerre mondiale de chaque pays, entre autres, pouvait expliquer. Dans le cas de la Pologne, la guerre avait profondément entaillé les relations entre Juifs et Polonais et le débat s'était installé dans un climat hostile, dominé par la course au statut de victime absolue. Tandis qu'en Slovaquie, les relations entre Juifs et Slovaques pendant la guerre constituaient des pages noires de l'histoire nationale et étaient fermement écartées. Même lorsque, et plus particulièrement en 1993, le processus de construction de la nation commença et que les hommes politiques slovaques se mirent à « écrire l'histoire de la République de guerre », aucun débat sur l'Holocauste ne fut introduit.

76 - Exemple : Samson I., *Art. cit.*

77 - Exemples : Durániková J., « Peklo menom Sobibor » (Un enfer nommé Sobibor), in : « Domino », n° 14, 2002, p. 8 ; Ďurková K., « V továrni smrti » (Dans la fabrique de la mort), in : « Domino forum », n° 21, 2002, p. 9 ; Durániková J., « Majdanek - cintorín Európy » (Majdanek, cimetière de l'Europe), in : « Domino forum », n° 35, 2002, p. 16 ; un autre exemple de la présence de l'horreur nazie dans le discours de la presse slovaque de l'époque : Durániková J., « Hartheim. Škola masového vraždenia » (Hartheim. L'École du massacre de masse), in : « Domino forum », n° 42, 2002, p. 9.

La suite du débat sur l'Holocauste dans les deux pays peut être décrite comme un processus d'intégration de ce lourd passé dans le récit national. Tandis qu'en Slovaquie on part d'une situation où l'Holocauste est totalement absent des débats pour terminer par une étude partielle du rôle controversé qu'y joua le pays, en Pologne, la victimisation totale généralement admise fait lentement place à la question de la culpabilité (question qui finit par être soulevée en Slovaquie également). En Pologne, la controverse de Jedwabne illustre l'énorme impact que peuvent avoir les facteurs externes (cf. la publication du livre de Gross).

Cependant, ce processus d'intégration connut également des rechutes et des revers importants dans les deux pays. La frénésie avec laquelle certaines phases du débat étaient menées (même lorsque thématiquement on pouvait faire état d'une certaine ouverture du débat), et le manque d'enthousiasme lorsqu'il s'agissait de résoudre la question de la culpabilité (par exemple l'attitude de négation détournée qui caractérisa certaines étapes du débat dans les deux pays), en sont de bons exemples. En ce qui concerne cette dernière caractéristique, nous ne considérons pas que le comportement des deux pays au cours de la Deuxième Guerre mondiale (collaboration et résistance massive) ait eu un impact décisif sur la reconnaissance de leur culpabilité. Ce facteur pourrait en partie être tenu responsable du fait que le sujet n'ait pas encore été évoqué en Slovaquie de la même façon qu'en Pologne (l'affaire Jedwabne), mais il se pourrait tout aussi bien que ce ne soit qu'une question de temps ou un manque d'encouragement de l'extérieur. En outre, comme nous l'avons vu, l'histoire de la coexistence avec les Juifs comporte des pages noires dans les deux pays et il faudra du temps pour pouvoir les tourner.

Katrin Van Cant est doctorante à l'Université Catholique de Leuven, aspirante FWO

(Traduit de l'anglais par Audray Sorio)

Entretien avec...

Maja Wolny

Parmi les bâtisseurs de ponts culturels entre la Belgique et le monde slave, la jeune Polonaise Maja Wolny (née en 1976) occupe aujourd'hui une place proéminente. Après ses études de philologie polonaise, de journalisme et de « cultural management » à Cracovie, Varsovie, Bruxelles et Delft, elle travailla de 1998 à 2002 comme journaliste pour la rubrique culturelle de la revue polonaise « POLITYKA ». En 2003 elle s'installa à Gand, où elle fondit Post Viadrina[1], la plus importante librairie slave en Belgique, où elle invite régulièrement à des soirées littéraires et artistiques des représentants de différentes cultures slaves. En septembre 2009, son premier roman, *Kara*, sortit à Varsovie aux éditions Prószyński i S-ka.

Via librorum

Eric Metz : Commençons par le commencement … Quels furent vos premiers contacts avec la Belgique ?

Lorsque j'étais étudiante, j'enseignais le polonais à une étudiante francophone. Elle a été la première Belge que j'ai rencontrée. Plus tard, j'ai fait la connaissance de mon futur mari, qui est Belge. C'était à la Frankfurter Buchmesse, où nous étions tous les deux présents en tant que journalistes. Mon premier séjour en Belgique date de 2001 : ayant reçu une bourse de l'Université de Varsovie, je faisais des recherches pour mon doctorat dans l'excellente bibliothèque de l'ULB. Aussi ai-je profité de ce séjour pour suivre des cours divers dans le domaine des sciences politiques et des relations internationales. À la fin de l'année 2002, j'ai déménagé à Gand.

Dorota Walczak : Vous avez fait vos études à Cracovie et Varsovie, vous avez aussi étudié en Belgique. Dans votre vie professionnelle, vous entretenez des liens importants avec des universités. En quoi le monde universitaire est-il si important pour vous ?

Le milieu universitaire m'a toujours attirée, sans doute parce qu'il y avait beaucoup de professeurs dans ma famille. Quand j'étais petite, j'étais déjà sûre que je travaillerais dans une université, sans savoir dans quel domaine scientifique. À l'âge de seize ans, je savais que je deviendrais linguiste et que j'écrirais un doctorat. À cette époque, j'étais vraiment fascinée par les langues et j'étais convaincue que la langue était la base de la culture. Je suivais à la haute école de Kielce, ma ville natale, des cours de linguistique sans y être inscrite. C'est là, aux cours du soir et du week-end, que j'ai découvert le monde de la philologie polonaise. Après l'école secondaire, je me suis trouvée devant un choix déchirant : où allais-je faire mes études universitaires ? Dans la ville calme et agréable de Cracovie ou dans la métropole animée de Varsovie ? Finalement, j'ai fait deux ans à Cracovie puis j'ai continué mes études à Varsovie, où j'ai obtenu mon diplôme. Ensuite, j'ai travaillé pendant trois ans comme assistante à la faculté de journalisme et des sciences politiques de l'Université de Varsovie. Je donnais des cours de rhétorique et de stylistique. Ce qui m'intéressait surtout, c'était l'expression du niveau émotionnel dans la langue. En Belgique, j'ai donné des cours d'études culturelles pendant trois ans au département de journalisme de la Artevelde Hogeschool à Gand.

E. M. : Le journalisme compte pour une bonne part dans votre biographie professionnelle. Quelle fut l'importance de votre expérience à la rédaction du journal « POLITYKA » ?

Ma carrière à « POLITYKA » a été ma principale expérience professionnelle. Elle a été pour moi une période extrêmement intense, et aujourd'hui j'ai l'impression d'avoir appris en trois ans ce qui m'aurait normalement pris dix ans. En tant que critique littéraire et directrice de la rubrique littéraire de ce journal, je rencontrais en permanence les acteurs les plus importants du milieu culturel polonais. À cette époque-là j'ai aussi compris que ma vraie ambition était d'écrire de la littérature. Comme critique, je me trouvais du côté « cynique » de la littérature : j'estime qu'attribuer des étoiles aux livres n'est pas la meilleure façon d'être engagée dans le monde des lettres… Comme l'écrivain polonais Tadeusz Boy-Żeleński l'a bien observé, le critique et l'eunuque sont des frères : ce sont des gens excellemment informés au niveau de la théorie, pas celui de la pratique. Grâce à mon travail pour « POLITYKA » et pour mon premier livre (une collection d'essais sur des artistes morts précocement[2]), je me suis rendu compte qu'en fait je ne peux écrire que de la littérature, et qu'il est impossible de la combiner avec le travail journalistique. J'ai vu que beaucoup de mes collègues en étaient arrivés à la même conclusion. Je pense que c'est comme un chef d'orchestre qui compose de la musique avec peine, parce que ses forces créatives seraient dispersées. Je n'ai pas éprouvé de difficultés en combinant mes activités journalistiques avec mon doctorat ; mais écrire des critiques et ma propre œuvre littéraire en même temps, ce n'était pas possible.

E. M. : Est-ce que votre expérience journalistique a une valeur créative pour votre prose ?

Oui, comme journaliste j'ai appris à ne pas avoir peur de la page blanche. Beaucoup d'auteurs m'ont raconté cette peur, que les journalistes ne connaissent guère. Si je ne me sens pas suffisamment concentrée pour écrire, je commence à travailler les textes que je viens d'écrire. Il s'agit de

2 - Maja Wolny est co-auteur, avec Piotr Szarzyński, de *Kronika śmierci przedwczesnych* (Chronique des morts précoces), Iskry, Varsovie, 2000, 312 p.

différents types de concentration. Si on n'écrit pas un nouveau texte, on peut s'occuper d'autres opérations d'écriture : trouver des meilleurs adjectifs, modifier les dialogues, changer la ponctuation… En général, j'ai une attitude réservée et objective par rapport à mes textes.

D. W. : Votre jeune vie semble être tracée par l'amour du livre. Vous avez participé à des Foires du Livre, vous avez fondé une librairie, vous avez écrit des livres. Avez-vous des auteurs qui vous ont particulièrement marquée ?

Le premier cadeau dont je me souviens, c'est mon propre *ex libris*, que mon père m'a donné lorsque j'étais toute petite. Cette signature personnelle apparaissait alors dans tous mes bouquins. Malheureusement, j'ai perdu cet *ex libris* un peu plus tard, lors de travaux dans la maison ou lors d'un déménagement, mais ma fascination pour les livres est restée. Enfant, j'aimais bien apprendre par cœur des fragments de prose et de poésie, et la littérature était mon ultime moyen de consolation. La période la plus triste de ma vie a été celle où je ne pouvais plus lire de livres. J'ai toujours admiré les auteurs, ce qui, en fait, est assez difficile pour un journaliste, dont la position professionnelle est forcément critique. Il y a des auteurs que j'admire pour une seule phrase. Plus généralement, j'adore la prose de voyage philosophique ou métaphysique, les œuvres de Bruce Chatwin[3] ou de Mariusz Wilk[4] par exemple. Mon écrivain polonais favori est Jerzy Stempowski[5], mais je suis aussi une grande admiratrice de Bruno Schulz, surtout de son don exceptionnel pour créer, avec son propre langage, ce monde particulier qui est le sien. Je voudrais aussi mentionner Mario Vargas Llosa qui est un modèle pour ma propre écriture. Il m'a appris comment produire de la tension. En lisant *La Fiesta del chivo*[6], j'ai senti que c'est cette sorte de tension que je devrais poursuivre, tout en restant fidèle à mes propres thèmes.

Ex libris

D. W. : Vous vivez et vous travaillez dans l'univers des livres. Comment combinez-vous « business » et « idéal » au quotidien dans votre entreprise ?

Je suis une rêveuse plutôt qu'une femme d'affaires. L'important est que j'ai l'occasion de faire mes propres choix et de promouvoir les livres que je trouve excellents. Je suis heureuse de toujours pouvoir lire des livres qui sont en principe géographiquement éloignés. J'essaie de lire tous les livres que je vends dans la librairie, donc dans ce sens mon métier est aussi une sorte d'exercice intellectuel et spirituel. Grâce à Post Viadrina, j'ai rencontré des gens fantastiques, ce qui me manque d'ailleurs dans les commandes par Internet que je reçois. À vrai dire, un des personnages de mon roman *Kara* est une personne que j'ai rencontrée dans ma librairie. En tant que femme d'affaires, je dois adopter l'attitude objective de la journaliste : il faut pouvoir regarder son entreprise de l'extérieur, dans une perspective réaliste. Au niveau financier, il n'est pas évident de gérer une entreprise comme Post Viadrina, mais c'est quand même possible.

3 - Écrivain britannique (1940–1989), connu surtout pour ses récits de voyage.

4 – Mariusz Wilk (né en 1955) est un botaniste et géographe polonais, connu pour ses récits sur le grand Nord.

5 - Auteur (1893–1969) d'essais littéraires, critique et franc-maçon polonais.

6 - Édition française : *La Fête au bouc* (trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan), Gallimard, Coll. « Du monde entier », Paris, 2002, 608 p.

E. M. : D'où est venue l'idée de fonder Post Viadrina ?

Quand je suis arrivée en Belgique, je comprenais qu'il me fallait donner une nouvelle tournure à ma vie professionnelle. Je pouvais me passer de mon pays, de mon université et de mes collègues, mais pas de la littérature. Au début, je voulais continuer à écrire des recensions, mais cela aurait été difficile vu que je me trouvais loin de la Pologne. En Flandre, il n'existait pas encore de librairie ni de centre culturel slave, donc j'ai décidé de me lancer dans cette entreprise, malgré mon manque d'expérience commerciale et ma connaissance minimale de la langue néerlandaise.

E. M. : Quelle est la clientèle de votre librairie et quelles sont leurs réactions ?

J'ai constaté une grande évolution. Pendant les premières années, la plupart de mes clients savaient peu de chose sur l'Europe centrale et orientale. C'était surtout la curiosité qui les poussait à visiter ma librairie, donc je devais leur expliquer le concept de Post Viadrina à partir de zéro. Pas mal de gens pensaient même que je gérais une librairie communiste. Cela a beaucoup changé avec l'adhésion des premiers pays slaves à l'Union Européenne. Les contacts des Belges avec la partie orientale de l'Europe se sont multipliés depuis lors. Pas mal de Flamands étudient le russe, le tchèque ou le polonais dans des écoles du soir. J'entends de plus en plus de clients qui me racontent des choses sur le monde slave qui sont tout à fait nouvelles pour moi. J'estime que ma clientèle compte 60 % de Flamands et 30 % de gens venus de l'Europe de l'Est. Puis, il y a une minorité importante de clients d'autres pays. Généralement, c'est un public assez raffiné, un peu comme celui des galeries d'art. Ce qui me touche le plus, c'est que les gens apprécient beaucoup la diversité culturelle.

D. W. : Quelle place dans la promotion de la culture consacrez-vous à l'univers slave et comment définissez-vous son importance aujourd'hui ?

Avec l'âge, l'univers slave occupe pour moi une place de plus en plus éminente. En Belgique, j'ai bien compris que cet univers existe réellement. Au début j'avais tendance à défendre à tout prix tout ce qui était slave, maintenant je pense que l'équivalence des cultures différentes est évidente. Tout comme auparavant les femmes devaient se présenter aussi positivement que possible pour trouver un bon mari, aujourd'hui elles veulent surtout montrer leur personnalité telle qu'elle est en réalité. Dans le dialogue interculturel, on est peut-être finalement arrivé au stade du mariage non-forcé. Quand je sors avec des amis belges, je vois combien les codes culturels diffèrent, c'est le résultat de décennies d'histoire divergente. L'Europe occidentale va souvent elle-même à la recherche de cette esthétique pure et « non-travaillée » qui caractérise le monde slave : on le voit bien dans les arts plastiques, où des gens comme Luc Tuymans cherchent leurs modèles artistiques en l'Europe de l'est. Quand récemment j'ai donné une interview à la revue « ELLE », il s'est avéré que le coiffeur du journal était polonais. Il m'a raconté pourquoi il avait été choisi parmi les autres candidats pour ce job : son employeur appréciait beaucoup la combinaison de raffinement et de naturel dans sa façon de coiffer. Ce coiffeur a très justement remarqué qu'il s'agissait d'un trait

caractéristique des cultures slaves. Je pense que ce raffinement concerne spécialement la compréhension dans l'art des relations entre l'homme et l'histoire.

E. M. : Pas mal de grands écrivains venant de divers pays slaves ont participé aux soirées littéraires de Post Viadrina. Quels ont pour vous été les moments les plus mémorables jusque maintenant ?

En ce qui concerne les écrivains polonais, je pense surtout à la soirée avec l'excellente Olga Tokarczuk, une écrivaine que je connaissais déjà depuis ma période chez « POLITYKA ». Du côté russe, j'ai été particulièrement touchée par la participation de Vladimir Vojnovič à une manifestation littéraire organisée à Post Viadrina en 2005, dans le cadre du festival *Europalia Russie*. À l'époque, j'étais une des conseillères du festival, et j'étais particulièrement heureuse que le grand écrivain satirique rendît une visite à notre maison littéraire. Pour conclure, je mentionnerai la soirée « néofuturiste » avec le poète Sergej Birjukov et le DJ Vitalij Kornev. La rencontre avec ce poète exceptionnel a été une véritable révélation pour moi, et je pense que sa lecture accompagnée de musique électronique fut un des meilleurs moments dans l'histoire de Post Viadrina.

D. W. : Vous prenez activement part à la vie culturelle de Gand. Comment vous retrouvez-vous dans l'identité belge et comment vous situez-vous avec votre propre identité polonaise, belge, européenne ?

Oui, je suis le membre du *Cultuurraad* à Gand, un organisme qui s'occupe des associations culturelles de la ville, qui les conseille et donne une appréciation de leurs projets. Je fais aussi partie du conseil d'administration du musée « Huis van Alijn » et de la commission des musées du Ministère flamand de la Culture. Je pense que grâce à mon engagement je peux mieux comprendre la Belgique et me débrouiller avec le cocktail des identités. Je plonge dans les structures qui m'intéressent, où j'ai quelque chose à dire. Par conséquent, je ne me sens pas comme une touriste dans le pays où je passe une grande partie de ma vie. J'ai deux passeports mais une seule âme qui est de nationalité polonaise. On ne l'oublie pas, même si on voyage pendant des années.

Liber

D. W. : Votre premier livre publié fut un volume d'essais. Quand, comment et pourquoi l'envie d'écrire un roman vous a-t-elle prise ?

Je voulais écrire un roman depuis toujours. J'ai commencé à écrire étant enfant, puis étudiante, mais j'étais continuellement accompagnée de l'impression que ce n'était pas encore ça et qu'il était encore trop tôt. Il me semblait qu'il fallait encore beaucoup apprendre, que je devais connaître les secrets de la langue, de la rhétorique, que je devais percer à travers l'histoire et la théorie de la littérature, lire des tonnes de classiques, de biographies et enfin trouver mon propre sujet.

Je me rappelle qu'au cours d'histoire de la littérature mon professeur a dit que cela ne valait pas la peine d'écrire des romans avant la trentaine. C'était une blague, mais il y a quelque chose là-dedans.…

E. M. : Dans « POLITYKA », on a suggéré que votre roman porte un caractère autobiographique[7]. Qu'en dites-vous ?

Oscar Wilde a dit un jour que tous ceux qui écrivent sont des voleurs. Nous volons les caractères, les noms, nous épions les émotions des autres gens et ensuite nous les faisons passer par le filtre de notre imagination. C'était tout à fait le cas dans *Kara*. On peut bien sûr trouver des traits autobiographiques dans ce roman, mais la majorité de ce que j'ai écrit a été « volée ».

D. W. : Votre roman *Kara* (le bruit court que le jury de *Nike*[8] s'y intéresse déjà) touche de multiples sujets : la question de l'émigration et du dépaysement, de la maladie, du savoir universitaire et artistique, mais il reste un roman populaire… entre *sensationnel* et *quotidien* ; il ne semble pas viser un public instruit… Pourquoi ?

J'appartiens sans doute aux adeptes du « story telling » considéré comme la valeur classique de la littérature. Le besoin de raconter et de plonger le lecteur dans le monde que je propose dans mon livre est à la base du caractère épique de celui-ci. J'avais envie que le lecteur lise *Kara* en une seule nuit ou en une longue soirée. Pour cela il me fallait les outils qui proviennent de la littérature populaire. Et je m'en sers avec plaisir.

E. M. : Quels sont vos plans et vos projets pour 2010 ?

L'année 2010 va être consacrée à l'écriture. Je suis plus au moins au milieu de mon deuxième roman, *Dom tysiąca nocy* (La Maison aux mille nuits), dans lequel je reviens sur le sujet de l'émigration, mais dans un autre environnement cette fois. Ce sera le paysage chaud du Sud, habité par « un homme méditerranéen », par Camus. Là, dans ce décor, j'envoie mon héroïne entreprendre une dernière tentative de changer sa vie. Parallèlement je travaille sur une étude cinématographique, intitulée *Komisja* pour le Studio d'Andrzej Munk[9]. J'espère lui donner par après les dimensions d'un vrai scénario

Au nom de toute la rédaction de « Slavica Bruxellensia », nous vous souhaitons la réalisation de vos projets et nous vous remercions de nous avoir accordé cette interview.

7 – Pietrasik Z., « O miłości i autostradach. Recenzja książki : Maja Wolny, "Kara" », in : « Polityka », 24 novembre 2009.

8 – Prestigieux prix littéraire attribué chaque année depuis 1997 au meilleur livre polonais de l'année. Les fondateurs de ce prix sont le journal « GAZETA WYBORCZA » et la fondation AGORY.

9 – Andrzej Munk (1920-1961) fut l'un des plus importants réalisateurs polonais de cinéma de l'après-guerre. Les Studio Andrzej Munk produisent des films de jeunes réalisateurs et promeuvent des scénaristes débutants.

Traduction

Cécile Bocianowski

Présentation :

Michał Walczak (1979) compte parmi les jeunes auteurs dramatiques polonais dont les pièces sont le plus volontiers montées aujourd'hui. Originaire de Sanok, il commence des études d'économie puis change de voie et entre à l'Académie Théâtrale de Varsovie pour y étudier la mise en scène et la théâtrologie. Il remporte son premier succès en tant qu'auteur avec *Piaskownica* (Le Bac à sable), pièce publiée en 2002 dans la revue « DIALOG » puis montée l'année suivante à Wałbrzych. Il s'agit d'une comédie offrant une vision tragi-comique des relations humaines et en particulier de l'incompréhension mutuelle au sein du couple amoureux.

La parution et la mise en scène de *Podróż do wnętrza pokoju* (Voyage à l'intérieur d'une chambre) lui apportent la reconnaissance de la critique, qui compare alors la pièce à *Kartoteka* (Le Fichier) de Tadeusz Różewicz et voit en Michał Walczak le porte-parole de sa génération. *Pierwszy raz* (La Première Fois) et *Polowanie na łosia* (La Chasse à l'élan) mettent en scène, dans un style comique par moments grotesque, une génération née peu de temps avant la chute du mur de Berlin et désarmée face aux étapes initiatiques de l'âge adulte. Parallèlement à cette première série de pièces axées sur les relations humaines, Michał Walczak écrit sur la mémoire et le passé, s'éloignant quelque peu du rôle de représentant de sa génération qui lui a été attribué : c'est ainsi que naissent *Kopalnia* (La Mine, 2004), sur la ville minière de Wałbrzych, et *Babcia* (Grand-maman, 2007), comédie criminelle commandée par la ville de Gorzów Wielkopolski. Michał Walczak a également à son actif deux pièces pour enfants : *Ostatni tatuś* (Le Dernier Papa) et *Smutna królewna* (La Reine triste).

Amazonia est sa dernière pièce en date. Parodie du monde professionnel du théâtre et de la télévision, elle oscille entre réalisme et grotesque, confrontant le quotidien varsovien à l'exotisme de la jungle, qui attire des personnages en proie à leurs frustrations personnelles et professionnelles. D'un format traditionnel, la pièce propose un texte qui joue avec les conventions du « théâtre dans le théâtre » et alterne entre fiction et réalité, dans un langage contemporain et populaire empli de jeux de mots et d'humour.

Un choix de pièces de l'auteur vient d'être publié en mai 2009 aux éditions Panga Pank dans une anthologie en deux tomes intitulée *Podróż do wnętrza pokoju*.

Cécile Bocianowski est doctorante en Littérature comparée à l'Université Paris IV-Sorbonne.

Traduction :

Michał Walczak

Amazonia

Amazonie

(Extraits)

La jungle t'appellera quand elle le voudra.
Blaireau Assis, célèbre chef indien.

PROLOGUE.

Tigre froid : Abantaha ! Hakuna ! Maruk ea quelztotzah mahu zau. Aku marukhaa hea oagezuqtlec… Hanuqa amakuk. Persauhae qvenouahex blaex. Abruqua tussa masacilus preauaha perequi ? Aque ! Abruqua tussa masacilus. Nxaqtal berux qunto. Karara tlezca Ina. Turata enus daqu io. Tinaka upsa mene tzaca fewqu ho. Berata ! Berata ! Ankutus figege uoades moro koroko. Koroko ! Abantuq iedspa uce retsuza ! Imaka perdisusa bigma filaga. Beo hauma kaqat. Mina mina huhaku imret. Pinta kalibri mnowso agha lonrto vije. Wahali poeda Mori qzet. Imaha auaja boes. Messata Qwestem. Obiesalo deoa tequetil qeltqazca. Messa quatatuse izqletzoc. Izotas maquaxtel isse... C'est l'appel de la jungle.

ACTE 1.
SCENE 1.

Anna : Tu peux encore dormir, si tu veux.

Ed : J'ai fait un mauvais rêve, avec toi dans le rôle principal.

Anna : Un troupeau de gorilles me violait ?

Ed : Non, celui-là c'était la semaine dernière. Cette fois tu courrais pieds nus à travers la jungle et un tigre te poursuivait…

Anna : Pour me violer ?

Ed : Non, pour te manger. Moi, j'étais un perroquet, j'étais perché sur une branche et je pouvais rien faire. J'essayais d'appeler à l'aide, mais j'arrivais à sortir qu'un cri de perroquet…

Anna : C'est-à-dire ?

Ed : Ben tu sais, comme ce que fait le perroquet. Kwôa, kwôa…

Anna : Le perroquet ne crie pas comme ça. Tu veux du café ?

Ed : Dans mon rêve, c'est justement comme ça qu'il faisait, je veux dire, que je faisais, en tant que perroquet. Qu'est-ce que tu fais ?

Anna : J'apprends mon texte. Et alors, le tigre a réussi à m'attraper ?

Ed : Il t'a enfoncé les crocs dans le dos, juste là, et il a commencé à te déchiqueter méthodiquement, d'abord le dos, ensuite les jambes, les mains…

Anna : C'est horrible. Je criais ?

Ed : Ben justement, c'est ça le plus horrible, le tigre te déchiquetait, et toi tu riais, en me regardant, je veux dire en regardant le perroquet.

Anna : Comment tu pouvais savoir que t'étais un perroquet ?

Ed : Comment ça, comment ? Ça se sait.

Anna : Tu n'avais pas de miroir, ni rien.

Ed : Je sais pas, je me sentais tout simplement comme un perroquet.

Anna : Tu fais des rêves complètement givrés.

Ed : Et qu'est-ce que tu en dis, toi, Annette ?

Anna : Je ne changerai pas d'avis parce que tu as fait un rêve givré.

Ed : C'est déjà le troisième en un mois. D'abord il y a eu celui où tu pendais toute nue à un palmier et où un crocodile te jetait des noix de coco sur la tête, ensuite celui du viol par des gorilles, et maintenant…

Anna : Je ne renoncerai pas à ce travail à cause de tes rêves complètement barjes.

Ed : Et si c'était des rêves prémonitoires ?

Anna : Je vais te dire quel rêve prémonitoire j'ai fait, moi. On était assis ensemble dans la cuisine de notre appart' qu'on a acheté à crédit il y a deux ans et tu me racontais ton rêve…

Ed : C'est exactement comme maintenant.

Anna : … J'ai écouté ton rêve et j'ai alors dit Ed, si tu n'arrêtes pas de déconner avec tes rêves prémonitoires et ne te mets pas au travail au lieu de jouer jusqu'à quatre heures du mat' à *The Witcher* et fumer des joints, tu peux te trouver un autre endroit où crécher en ville, parce que je supporte plus ton ego de toxico, mon coco.

Ed : N'importe quoi. Tu n'as pas fait ce rêve, tu essayes seulement de me dire d'arrêter le shit, c'est ça ?

Anna : J'ai vraiment fait ce rêve.

Ed : Mon Dieu, comme c'est réaliste. Anna, tu m'en veux ?

Anna : Je te raconte seulement mon rêve.

Ed : Les rêves révèlent nos ressentiments et nos frustrations, est-ce que tu veux en parler ?

Anna : Non, je veux réviser mon texte peinard.

Ed : Tu sais que je peux pas trouver de travail parce que je suis en dépression.

Anna : Ah. Et pourquoi est-ce que tu es en dépression ?

Ed : Parce que je trouve pas de travail.

Anna : Justement.

Ed : Justement, c'est un cercle vicieux, c'est horrible.

Anna : Écoute, tu me laisses me concentrer ?

Ed : Annette, tu sais que t'es pas obligée de le faire.

Anna : Et avec quoi on va payer la dernière échéance du crédit, l'électricité et le téléphone ?

Ed : On n'a pas besoin du téléphone, j'te l'ai déjà dit, je vole l'accès internet des voisins…

Anna : Ed, c'est pas drôle… J'y vais, prend ton petit-déj', dans la boîte à pain il y a de délicieuses biscottes datant du mois dernier et dans le frigo du fromage à tartiner juste un tout petit peu moisi.

Ed : Annette, attends, pardon, mon amour, pardon…

Anna : Edmond, laisse-moi tranquille, j'ai encore ce texte à apprendre.

Ed : Je sais que je suis bête, je sais que je te déçois, mais je t'aime tellement, ce rêve en est la preuve, en tant que perroquet j'étais effrayé quand cet abominable tigre te poursuivait, si tu n'avais pas compté pour moi, j'aurais pas crié kwôa kwôa ou alors j'aurais été le tigre, et là, tu vois, j'étais le perroquet…

Anna : T'es bête.

Ed : Montre-moi ce texte, je vais t'aider.

Anna : Tu vas encore t'énerver…

Ed : J'le ferai pas, promis. Allez, donne.

Anna : Commence au début, à partir de la scène sur le toit du gratte-ciel.

Ed : Ok. Attention. Je commence…

Anna : C'est magnifique.

Ed : C'est ma vue préférée. Les néons, les centres commerciaux, les lumières de la rue, les ambulances, les flaques d'eau, Varsovie.

Anna : J'ai froid.

Ed : Tu permets que je te couvre ? Tes yeux sont tout de même plus beaux que les lumières de la ville, Claudia.

Anna : Tu dois sûrement dire la même chose à toutes les filles de la ville.

Ed : Je pensais que mon cœur était mort, jusqu'à ce que je te rencontre… Mon Dieu quelle merde…

Anna : Merci, super motivation pour bosser, dès le matin.

Ed : Je vais chercher du boulot pour que tu sois pas obligée de faire ce genre de merdes, je te le promets.

Anna : Tu cherches depuis six mois.

Ed : Aujourd'hui j'irai en ville et je trouverai. T'embrasseras pas des mecs que tu connais pas…

Anna : Edmond, ça fait partie du jeu. Qu'est-ce qui t'arrive ?

Ed : Peut-être que c'est une crise générale de virilité, c'est ce qu'on lit en ce moment, les mecs sont faibles, les femmes dominent dans le couple, ça expliquerait beaucoup de choses. Anna, promets-moi juste une chose.

Anna : Mon Dieu, quoi ?

Ed : Je te parle sérieusement, là. C'est extrêmement important pour moi. Promets-moi que tu ne montreras pas une chose.

Anna : Mes nichons ?

Ed : Je ne supporterai pas que tu montres tes nichons.

Anna : Edmond, mais ça n'est pas pour de vrai, voyons…

Ed : Des nichons, c'est des nichons. Je connais ces mecs de la télé, ils vont vouloir que tu les montres, tu verras.

Anna : Ils ne sont pas tous comme ça. Peut-être qu'ils m'ont retenue parce que mon talent leur plaît ? Je dois filer, un taxi m'attend. Je t'aime, bye.

Ed : Je t'aime… T'as commandé un taxi ? Annette, on s'était dit qu'on prendrait le tramway !

(…)

SCENE 4.

Anna : T'étais où ?

Ed : Pourquoi ?

Anna : Parce que ça fait cinq heures que je t'attends pour dîner.

Ed : J'ai pas faim.

Anna : De toute façon, c'est froid. Je jette tout à la poubelle alors…

Ed : Bonne nuit.

Anna : Ed, qu'est-ce qu'il y a ?

Ed : Ton audition s'est bien passée ?

Anna : Ils viennent de m'appeler. J'ai le rôle.

Ed : Félicitations alors.

Anna : Quelle mouche t'a piqué ?

Ed : Ça n'est pas comme ça que ça devait se passer !

Anna : Et comment est-ce que ça devait se passer ?

Ed : On devait faire du théâtre ensemble, je sais pas, on devait être libre…

Anna : Quand la banque nous prendra l'appartement, alors on sera libre.

Ed : Annette, qu'est-ce qui t'est arrivé, t'étais différente avant, ouverte, on fumait de l'herbe, on parlait de l'art, on créait notre spectacle, « Les Étages du paradis »…

Anna : Tu veux que je te lise la critique ?

Ed : Il faut juste trouver un metteur en scène et on fera un autre spectacle…

Anna : Qui veux-tu tromper ?

Ed : Je peux tout simplement pas travailler sans toi, c'est toi qui m'inspire, exactement comme pendant le travail sur « Les Étages du paradis », tu te souviens, comme on répétait bien ensemble, d'abord on parlait avec le metteur en scène jusqu'à tard le soir, ensuite on allait se défoncer, on rentrait à la maison, on faisait l'amour, tu allais te coucher, et moi je jouais jusqu'au petit matin à *The Witcher*.

Anna : Ed, c'était pas un bon spectacle…

Ed : Qu'est-ce que ça veut dire un bon spectacle ? L'essentiel, c'est qu'il était sincère, à nous, authentique…

Anna : Ed, tu as frappé le metteur en scène devant tout le monde au pot de fin de spectacle !

Ed : Le type te draguait devant tout le monde !

Anna : Il lui manque un œil maintenant, à ce metteur en scène !

Ed : Je savais pas qu'il avait des lunettes, il faisait sombre… Je trouverai un autre metteur en scène. Ou alors je le mettrai en scène moi-même.

Anna : Qu'est-ce que tu mettras en scène ?

Ed : Je sais pas, on trouvera une pièce contemporaine, ou un récit, moi je l'adapterai, je sais pas, quelque chose de surprenant, que personne n'a eu l'idée de mettre en scène…

Anna : *The Witcher* peut-être ?

Ed : *The Witcher*, super… Tu vois, quand on s'y met ça fait des étincelles, on a déjà quelque chose… On ajoutera à *The Witcher* des petites chansons de cabaret mixées avec du Marylin Manson et ça donnera un beau spectacle off.

Anna : Écoute Ed, c'est toi qui es off, là.

Ed : Pourquoi est-ce que tu fais ça ?

Anna : Pourquoi je fais quoi ?

Ed : Pourquoi est-ce que tu détruis ma motivation ?

Anna : Moi, je détruis ta motivation ?

Ed : Je serais plus motivé si tu me regardais pas comme tu le fais depuis que j'ai perdu mon travail…

Anna : Comment est-ce que je te regarde ?

Ed : Avec mépris.

Anna : Putain, Ed, te prends pas pour une victime.

Ed : Je me prends pas pour une victime, je dis ce qui est.

Anna : Et pourquoi tu dépenses toute notre thune dans des joints ?

Ed : J'ai besoin de considération, tu comprends ? Par ailleurs, ce n'est pas notre thune, mais…

Anna : La thune que t'envoient tes vieux.

Ed : Tu m'as dit toi-même que tu voulais plus l'avoir sous les yeux.

Anna : Parce qu'il est grand temps qu'on soit indépendants !

Ed : Mais tu parles comme une vieille mégère !

Anna : Peut-être que pour toi je suis une vieille mégère, peut-être que tu devrais t'en chercher une plus jeune, une fan de *The Witcher* pleine d'énergie positive, vous joueriez ensemble en réseau.

Ed : Pardonne-moi, Annette, je sais pas ce qui m'arrive…

Anna : Ed, ne pleure pas, s'il te plaît…

Ed : Annette, et si on faisait quelque chose à côté, un spectacle, mais un vrai, avec le cœur…

Anna : Chéri, tu étais où, toute la journée ?

Ed : Tiens, je t'en prie, tu voulais de la thune pour les factures, voici de la thune pour les factures.

Anna : Tu as trouvé du travail ?

Ed : Et quoi, tu pensais que tu allais éternellement te vanter que tout te réussit, à toi ?

Anna : Qu'est-ce que c'est comme travail ?

Ed : Peu importe.

Anna : Ed, comment as-tu gagné cet argent ?

Ed : J'ai distribué des prospectus, t'en veux un peu, tiens, je t'en prie, ils te serviront peut-être, de pauvres filles cherchant du travail, regarde, Samantha, 19 ans, Linda, 23, Joanna, 24 ans, elles avaient sûrement des rêves un jour, elles

voulaient jouer dans le Cinéma de l'Anxiété Morale, et maintenant elles gagnent leur vie dans la quiétude immorale…

Anna : Edmond, tu es un bon comédien. Je te laisserai pas finir comme Linda et Samantha.

Ed : Et tu croiras en moi ?

Anna : Tu es comédien, tu dois jouer. Tu verras, tu vas bientôt trouver quelque chose, je le sens.

(...)

SCENE 6.

Des vitrines de magasins, des néons de bars, des trottoirs, des flaques d'eau, des mégots, des crottes de chien, en un mot, une rue dans le centre de Varsovie. Entre en scène un type portant une grosse chope de bière mal faite, on n'en voit que les pieds. Il marche sans se presser d'une coulisse à l'autre. Il disparaît. Entre une fille habillée en pizza, elle trébuche, elle ne doit pas bien voir. La fille habillée en pizza se promène un instant sur la scène puis tombe sur l'homme en chope de bière qui entre.

Ed : Oh pardon.

Flo : Non, c'est moi, je vois pas bien dans cette pizza.

Ed : Tu es de la pizzeria ?

Flo : Oui. Et toi, de *Bière et Compagnie* ?

Ed : Ouais. Je devais rester là au coin de la rue, mais j'ai décidé de marcher un peu parce que j'ai froid.

Flo : T'es nouveau ?

Ed : J'ai commencé aujourd'hui. Et toi, depuis combien de temps dans cette pizza ?

Flo : Oh là, ça doit faire trois mois. Excuse-moi mais où sont tes yeux ?

Ed : Là, j'ai un filet, là dans la chope.

Flo : Moi, j'ai des trous dans les anchois, mais ils sont trop petits et je vois pas grand-chose.

Ed : Tu dois le leur dire, qu'ils te les agrandissent.

Flo : J'ai essayé, mais le propriétaire de la pizzeria est un vrai pingre. Il dit qu'il me fait déjà une fleur en me laissant gagner de l'argent avec cette pizza.

Ed : Au fait je m'appelle Edmond.

Flo : Florence, mais tout le monde m'appelle Flo.

Ed : Il te paye combien ?

Flo : Vingt zloty par jour. Et toi ?

Ed : Vingt-cinq.

Flo : C'est pas juste, je vois que dalle dans cette pizza.

Ed : La chope de bière est plus lourde, et par ailleurs je suis acteur.

Flo : Tu es acteur ?

Ed : Ouais.

Flo : Tu as joué dans quoi ?

Ed : Est-ce que t'as vu un spectacle qui s'appelle « Les Étages du paradis » ? C'était un mélange de Stachura et des essais de Jan Kott…

Flo : Non, désolée…

Ed : C'est pas grave, c'était un spectacle très alternatif, d'ailleurs on l'a joué que trois fois après la première, donc…

Flo : Pourquoi ils ont engagé un acteur, ceux de la bière ?

Ed : Comment ça, pourquoi ? Quand un amateur porte une chope de bière, c'est une chose, quand c'est un vrai acteur, c'en est une autre.

Flo : Je vois pas la différence, moi.

Ed : Un amateur porterait la chope comme un simple costume et marcherait normalement. Moi, en tant qu'acteur, je fléchis légèrement les genoux et ça donne alors l'impression que c'est pas un homme vêtu d'une chope mais que la chope glisse sur le sol comme par magie… Tu vois maintenant ?

Flo : Oh mon Dieu, c'est vrai… On dirait une chope vivante !

Ed : Éh, tu vois.

Flo : Et si on traînait ensemble et qu'on rabattait ensemble les clients ? Il y en a qui arrivent, là…

Ed : Attends…

Flo : Edmond, où est-ce que tu vas ? Attention au trottoir !

Excellensia

Emmanuel Waegemans

Books that shook Russia (Sur *La Russie en 1839* du marquis de Custine)

La Russie a été redécouverte par les Occidentaux au XVI[e] siècle, après la domination mongole et l'établissement de la principauté de Moscou. Le premier livre sur la Russie sorti à l'époque en Occident qualifiait le pays de « rude and barbarous kingdom »[1]… L'auteur anglais se trouvait dans le pays sous le règne d'Ivan le Terrible (pas vraiment le tsar le plus sympathique) et y a été le témoin de la guerre sanglante qu'Ivan IV mena contre les boyards. Ce point de vue est devenu un cliché de la Russie : cruelle et barbare. (Qu'aurait écrit un voyageur italien sur les Pays-Bas du sud s'il s'était retrouvé dans la « Furie espagnole » ?) Les vastes contacts entre les marchands anglais et néerlandais et les diplomates occidentaux aux XVI[e] et XVII[e] siècles sont à l'origine de la publication de nombreux livres qui ont été lus pendant des décennies, voire parfois même pendant des siècles, par les voyageurs sur le point de partir en Russie. Les livres les plus lus étaient : *Rerum Moscoviticarum Commentarii* (1549) de Sigismund von Herberstein, *Moscovia* (1586) de Antonio Possevini, *Orientalische Reise* (Voyage oriental, 1647) d'Adam Olearius, *Histoire des Guerres de la Moscovie* (début du XVII[e] siècle) d'Isaac Massa, *Noord en Oost Tartarye* (Tatarie du nord et de l'est, 1692) de Nicolaes Witsen. Si on les lit attentivement et dans l'ordre chronologique, il ressort que la plupart des voyageurs empruntent à l'un et à l'autre et que donc les jugements, voire les préjugés, d'un livre finissent dans l'autre.

Les réformes déchaînées de Pierre le Grand et le brillant gouvernement de Catherine II renforcèrent encore l'intérêt des Occidentaux pour le sphinx de l'Est. Mais le XVIII[e] siècle n'a fourni aucun livre sur la Russie qui ait résisté à l'épreuve du temps (sauf peut-être

1 - En anglais dans le texte (NdT). Voir *Rude and Barbarous Kingdom: Russia in the Accounts of Sixteenth-Century English voyagers* (Un royaume violent et barbare : La Russie dans les récits des voyageurs anglais du XVI[e] siècle) (Sous la direction de Berry L. E. & Crummey R. O.), University of Wisconsin Press, Madison, 1968.

Viaggi di Russia de Francesco Algarotti, qui a visité le pays en 1739 et a lancé la célèbre formule « Saint-Pétersbourg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde l'Occident »[2]).

C'est aussi le cas de *La Russie en 1839*, le livre du Français Astolphe de Custine paru en 1843. Son père et son grand-père étaient des soldats qui avaient sympathisé avec les révolutions (américaine et française). Ils allèrent tous deux se faire trancher la gorge par Robespierre. Le marquis de Custine a composé plusieurs œuvres littéraires, mais elles sont à peu près passées inaperçues et nous n'aurions sans doute jamais entendu parler de lui s'il n'était pas allé en Russie et n'avait pas écrit un livre à ce sujet. Le sort de son père et de son grand-père ont fait du jeune marquis un ardent partisan de la monarchie. Il partit dans la Russie de Nicolas I^{er} pour s'assurer lui-même sur place de la grande vertu d'une monarchie autoritaire réactionnaire. Il en est revenu républicain. Le marquis passa en tout deux mois en Russie (Saint-Pétersbourg, Moscou, Iaroslav, Nijni-Novgorod, Vladimir). Le livre qu'il écrivit sur le pays parut quatre ans après son séjour et connut un succès immédiat. Le livre fut traduit dans toute l'Europe et, déjà en 1854, deux cent mille exemplaires avaient été vendus. En Belgique, même une édition pirate vit le jour. En matière de succès, le gouvernement russe en fut moins heureux. Le marquis de Custine avait été reçu partout dans la capitale avec tous les égards, peut-être à cause de sa réputation royaliste, et pourtant il ridiculisait le pays. En France de surcroît.

Si l'on met de côté les aventures personnelles et les anecdotes, le livre est toujours porteur d'un message stupéfiant :

- La Russie est un pays misérable. Soixante millions de personnes sont condamnées à vivre en Russie.
- Les Russes n'ont pas le sens de la justice.
- L'état de siège est une situation normale en Russie : tout est interdit, sauf ce qui est explicitement autorisé et encore, en pratique, c'est interdit.
- Les Russes et le gouvernement russe en particulier sont très sensibles à ce que les étrangers disent à leur sujet et à ce qu'ils rapportent dans la presse occidentale.
- Quand en Russie un dignitaire est congédié ou qu'un tsar disparaît (à la suite d'un meurtre par exemple), il devient tout à coup plus personne et plus personne ne parle (ou n'ose parler) de lui.
- La Russie est isolée du monde extérieur, la libre communication avec l'Occident ne pourrait survivre au régime.
- Un étranger ne peut jamais faire le tour de la ville seul, des guides officiels sont toujours accrochés à lui.
- Vous ne saurez jamais ce que vous voulez vraiment savoir.
- Dans la presse, on ne parle pas des choses négatives.
- Si une révolution éclate en Russie, elle se passe dans le sang.
- Les autorités mentent effrontément aux étrangers.

2 – Algarotti F., *Viaggi di Russia* (Voyage en Russie). Fondazione Bembo/Ugo Guanda, Parme, 1991, p. 55.

- La Russie a beaucoup à cacher (il n'y a pas de liberté de la presse) : « Qu'on accorde pendant vingt-quatre heures la liberté de la presse à la Russie, ce que vous apprendrez vous fera reculer d'horreur. »[3]

- Les Russes sont réprimés, mais ils en sont reconnaissants.

Il est clair que le gouvernement de Nicolas I^er^ n'a pas été établi en vue d'accomplir cette mission destructrice. Le règne de Nicolas a commencé avec la désastreuse tentative de coup d'État des Décembristes le 14 décembre 1825 (préparé à la hâte, comme c'est souvent le cas dans l'histoire russe). Cette tentative audacieuse d'introduire une monarchie constitutionnelle a convaincu Nicolas I^er^ qu'il fallait régner sur le pays d'une main de fer et contenir toutes les idées progressistes et révolutionnaires (comme il avait d'ailleurs été décidé par la Sainte Alliance entre la Prusse, l'Autriche et la Russie). Nicolas I^er^ était bien conscient du caractère insoutenable du servage et il aurait voulu y remédier, mais ses conseillers conservateurs le lui déconseillèrent vivement. Quand Pëtr Čaadaev publia sa célèbre *Lettre philosophique* (1836), ce fut le début de la fin. Un des hommes les plus brillants de son temps (ami de Puškin) avait mis l'histoire et la culture de la Russie à la poubelle, considérant que le pays devait chercher une connexion dans le catholicisme afin qu'il s'épanouisse comme une nation dynamique. L'homme fut déclaré fou. Dans les années 1840, d'après le témoignage de ses contemporains, Nicolas I^er^ imposa « un silence du cimetière » : des intellectuels de premier plan (Vladimir Pečerin et Aleksandr Herzen par exemple) ont préféré quitter leur pays et se réfugier en Occident, plus libre et plus tolérant.

Le marquis de Custine pouvait s'appuyer sur des informateurs de premier choix. Sur le bateau qui l'amena de Travemünde à Kronstadt, il fit la connaissance du prince Pëtr B. Kozlovskij, un des rares catholiques de Russie, une figure pittoresque, diplomate, ami de Puškin, la langue bien pendue et comme chez lui dans tous les salons d'Europe occidentale. Il confia au marquis pas mal de réflexions amères sur la Russie, comme par exemple : « notre gouvernement vit de mensonge, car la vérité fait peur au tyran comme à l'esclave ». Au début, le Français refusait de croire son interlocuteur russe, mais, après avoir résidé un certain temps en Russie, il prit conscience de l'amère vérité de ses propos. Custine pouvait compter sur d'autres éminents Russes. En 1839, Aleksandr Turgenev fit savoir au prince Pëtr Vjazemskij que le marquis était en route pour la Russie et il demanda que son ami français le prît sous son aile et qu'il le recommandât auprès de Čaadaev, du prince Vladimir Odoevskij, etc. Custine avait donc pour informateurs des Russes parmi les plus intéressants, les plus éduqués et parlant très bien le français. Il fut également reçu à bras ouverts par Nicolas I^er^ : il était connu pour ses opinions monarchistes et le gouvernement russe ne pouvait que mieux utiliser un occidental de premier plan qui ferait des commentaires positifs sur la Russie, laquelle avait mauvaise réputation en Occident, et particulièrement en France, surtout après la défaite de l'insurrection polonaise de 1830-1831. Avec la visite du marquis de Custine, le gouvernement russe espérait pêcher un gros poisson. Mais il en a été tout autrement. *La Russie en 1839* exprimait une opinion cinglante sur l'autocratie russe. L'autocrate était furieux ; il aurait alors déclaré : « C'est entièrement de ma faute, je n'aurais pas dû recevoir cette canaille. »[4]

3 - Le livre d'Astolphe de Custine, *La Russie en 1839* (Amyot, Paris, 1843) peut être consulté dans son entièreté sur le site : http://www.gutenberg.org/etext/25755.

4 - Cf. l'histoire détaillée de la réception du livre de Custine dans : De Kjustin A., *Nikolaevskaja Rossija* (La Russie de Nicolas), AST, Moscou, 1990, pp. 3-47.

Mais l'autocrate russe n'a pas été le seul à être outré par le comportement ingrat de l'aristocrate français. Même certains esprits russes indépendants n'étaient pas contents des sévères critiques que Custine adressait à la Russie. Puškin n'a-t-il pas écrit à son ami Vjazemskij : « Bien sûr que je méprise ma patrie de la tête aux pieds, mais je suis contrarié quand un étranger partage mon sentiment… »[5]. La russophobie doit donc être réservée aux Russes et rester entre eux, secrète (pas affichée en public, car il faut être loyal). Tjutčev fut indigné, Žukovskij trouvait que Custine méritait une gifle.

Le premier Russe qui réagit aux écrits du marquis de Custine fut Nikolaj Greč, lequel fit paraître à Paris un livre dans lequel il tentait de placer *La Russie en 1839* sous un jour moqueur : le livre serait plein de bêtises et donc pas fiable. Le critique Aleksandr Turgenev l'appelait « M-r Gretch, premier espion de sa majesté l'empereur de la Russie »[6]. Mais la réfutation d'un Duez (« avocat à la cour royale de Paris ») a également paru sous le titre *Critique des mystères de la Russie et de l'ouvrage de M. de Custine : « La Russie en 1839 »*, qui faisait valoir que dans la France de ces années-là de nombreux phénomènes avaient été bien plus tristes que ce que Custine avait vu en Russie. Jakov N. Tolstoj trouva nécessaire de lancer une attaque contre tous les publicistes anti-russes présentés dans la brochure *Lettre d'un Russe à un journaliste français sur les diatribes de la presse anti-russe*. Dans *Un mot sur l'ouvrage de M. de Custine*, Ksaverij Labenskij n'accusait pas le voyageur français d'avoir réuni des faits irréfutables, mais d'être trop négatif et trop général dans ses commentaires. La même année parut également *Discours sur Pierre le Grand. Réfutation du livre de M. de Custine* du comte Ivan Golovin, lequel travaillait au ministère russe des Affaires étrangères. Et enfin, je citerai l'opinion du slavophile Aleksej Homjakov (dans *Moskvitjanin*, en 1845) : il dit que de nombreux étrangers tiennent de Russes leur aversion pour la Russie. Les Russes en personne sont donc responsables du fait que sont publiés des livres négatifs dans ce genre.

Le marquis de Custine avait été si choqué par tout ce qu'il avait vu dans la Russie de Nicolas I[er] qu'en quittant le pays il appela à tous ses compatriotes :

> Quand votre fils sera mécontent en France, usez de ma recette, dites-lui : « Allez en Russie. » C'est un voyage utile à tout étranger ; quiconque a bien vu ce pays, se trouvera content de vivre partout ailleurs. Il est toujours bon de savoir qu'il existe une société où nul bonheur n'est possible parce que par une loi de sa nature, l'homme ne peut être heureux sans liberté.

Ce livre est remarquable non seulement parce qu'il dresse un tableau accablant de la Russie tsariste, mais également parce qu'il décrit la Russie communiste. Parmi les caractéristiques de l'autocratie notées par Custine, nombreuses sont celles que l'on retrouve sous Staline ou sous ses successeurs. Contre les critiques potentielles disant qu'il n'est resté que peu de temps ou qu'il ne connaissait pas la langue du peuple, Custine a prononcé ces mots célèbres : « J'ai mal vu, mais j'ai bien deviné. » Voici un livre qui, ayant donné comme une photographie de l'année 1839, a survécu au XIX[e] siècle et est devenu pendant la période du Rideau de fer un des livres les plus populaires et les plus en vue sur la Russie. On a usé (abusé) de ce livre pour imposer la thèse selon laquelle il n'y a pas vraiment eu de révolution en Russie, mais la tradition s'est prolongée (« en Russie cela a toujours été comme ça »).

5 – Puškin A. S., Lettre du 27 mai 1826, in : *Sobranie sočinenij v desjati tomah* (Œuvres en dix volumes), t. IX, Hudožestvennaja literatura, Moscou, 1977, p. 219.

6 - *Ostaf'evskij arhiv* (L'Archive d'Ostaf'ev), t. IV, Saint-Pétersbourg, 1899, p. 274.

Ainsi, il est devenu un des livres influents de la Guerre froide. En Union soviétique, il a été publié une seule fois : en 1930. Ce n'est que pendant la perestroïka qu'il a été ressorti de l'ombre et depuis il a été édité à plusieurs reprises : en 1990 sous le titre *Nikolaevskaja Rossija* (La Russie de Nicolas), en 2000 sous la forme d'une édition critique *Rossija v 1839 godu* (La Russie en 1839). Finalement, ce livre influent a aussi trouvé sa place auprès du lecteur russe. Il est grand temps d'écrire un doctorat à ce sujet.

(Traduit du néerlandais par Katia Vandenborre)

Emmanuel Waegemans est professeur à l'Université Catholique de Leuven (KULeuven)

Recensions

Posledne sobesedniki Puškina. Eščë raz o probleme Puškin-Goethe

Avestian V. A., éd. R & C Dynamics, Moscou, le 10 novembre 2009, 68 p.

Le problème principal dans l'étude des rapports littéraires entre Goethe et Puškin peut être formulé de la façon suivante : dans quelle mesure les travaux et la personnalité du romantique allemand étaient-ils connus du grand poète russe ? Il se peut tout à fait que la mort du poète soit survenue dans une période d'intenses travaux et de lectures.

Dans la première partie de *Posledne sobesedniki Puškina…* (Les derniers interlocuteurs littéraires de Pouchkine - encore une fois à propos du problème Puškin-Goethe), Avestian réactualise le problème, c'est-à-dire qu'il nous le présente dans son contexte historique et culturel en parcourant les salons littéraires allemands et russes, en passant par les rédactions de revues en Russie, en France ou en Angleterre. Cette démarche peut sembler quelque peu incongrue au lecteur, mais elle est parfaitement justifiée car nous sommes en effet en droit de nous demander quelle influence put avoir l'œuvre de Goethe sur celle de Puškin alors que ce dernier n'était pas assez familiarisé avec l'allemand que pour pouvoir lire dans le texte les ouvrages de son contemporain ? C'est ici qu'entrent en jeu les importants travaux réalisés par les littérateurs français et anglais, dont Puškin maîtrisait les langues. *De l'Allemagne* de Madame de Staël, différentes publications françaises ou russes commentant des œuvres allemandes, divers articles portant sur les grandes esthétiques artistiques de l'époque (classicisme et romantisme) et les théories littéraires du moment (e. a. de Schelling et de Lessing) ont joué un rôle fondateur dans l'appréhension de la littérature allemande par Puškin.

La deuxième partie de la brochure fait état de la relation entre les deux écrivains. L'auteur s'appuie sur des articles littéraires ainsi que sur des notes tirées de carnets personnels de contemporains de nos deux auteurs (Turgenev, Byron, etc.) pour comprendre à quels moments et par quels intermédiaires Puškin et Goethe se sont lus mutuellement. Ils trouvent un point de contact dans les conceptions développées sur l'arène littéraire européenne contemporaine, qu'ils contribuent à former et qu'ils proclament. Leur conception est d'ailleurs assez proche : tous deux proclament l'unification, par la littérature, de la culture européenne afin de conduire à un temps de paix. Il faut souligner qu'à cette époque, on assistait à un rapprochement des cercles littéraires européens : les créations anglaises, françaises, allemandes, mais aussi russes et polonaises se faisaient écho et s'inter-influençaient.

Dans la dernière section de cette publication, l'auteur tente de déterminer dans quelle mesure la création du premier à eu une influence sur celle du second. Il s'agit principalement de déterminer l'impact des *Souffrances du Jeune Werther* et du fameux *Faust* sur *Evgenij Onégin.* Une partie importante du rôle d'intermédiaire entre Goethe et Puškin est joué par la littérature anglaise et, il va sans dire, des deux des ses plus illustres représentants : Shakespeare et Byron. Le premier n'est contemporain d'aucun de nos deux auteurs, mais ses écrits sont toujours lus avec autant d'intérêt au temps du second, dont le rayonnement européen atteint jusque la Russie lointaine.

Dans quelle mesure Goethe connaissait-il l'œuvre de Puškin ? Dans quelle mesure Puškin connaissait-il celle de Goethe ? Ces questions restent actuelles. L'étude des rapports entre les deux génies littéraires peut seule nous apporter une réponse

satisfaisante, qui sera à même de mettre en lumière ce que l'un doit à l'autre et, donc, expliquer une partie de leur « gigantisme ».
La seule critique que je formulerai concerne la structure du livre. Celle-ci n'est détaillée nulle part, la table des matières ne reprend qu'une bibliographie « littéraire » et les parties en elles-mêmes ne sont séparées les unes des autres que par un interligne un peu plus grand.

Brice Thissen
Étudiant à l'Université Libre de Bruxelles
en Langues et Littératures modernes, orientation slaves

Marzi : 1989…

Savoia S. & Sowa M., Dupuis, Marcinelle, 2009, 238 p.

« Je suis Marzi, je raconte Marzi, mais *Marzi* n'est pas que mon histoire. Néanmoins, je n'incarne pas la Pologne, ni l'histoire de la Pologne, je raconte juste ma version, mes souvenirs, tout est subjectif, tout est mien, je ne prétends rien, j'essaie de rester moi-même et raconter le monde à travers moi-même, le bleu-gris de mes yeux, mes lentilles. »
Fruit de la collaboration d'une scénariste polonaise et d'un dessinateur français, ce deuxième volume de l'édition intégrale des cinq albums, retrace l'enfance de Marzi du printemps 1988 à l'été 1989. Jonglant avec les épisodes historiques et la vie quotidienne de l'héroïne éponyme, les dix-neuf chapitres de ce second opus nous font découvrir ou redécouvrir les changements profonds auxquels est alors en proie la société polonaise.
Revisitant un passé dont on fête aujourd'hui les vingt ans, *Marzi* nous donne une vision originale de ce qu'était à l'époque, la vie d'une petite fille de l'autre côté du Mur. Entre l'éclosion de Solidarność et ses excursions à la campagne, entre les files d'attentes et la peur de ne pas voir revenir son père en grève, un monde complexe, parfois obscur se révèle à elle. Marzi ne comprend pas tout ce qui arrive. Mais elle le ressent, et décline de la sorte les incertitudes véhiculées par cette première faille fissurant le bloc communiste. Toutefois, il ne s'agit pas d'un récit *historique*. Que ce soit la Table Ronde ou la chute du Mur, l'Histoire est avant tout vécue à travers l'histoire de Marzi, de ce qu'elle devine, perçoit ou redoute, de ses impressions d'enfant grandissant en même temps que renaît, petit à petit, la Pologne. Ainsi, outre sa fonction testimoniale, le récit invite à repenser un monde où les traumatismes d'hier ouvrent sur demain, et où l'espoir de voir s'accomplir les rêves d'une enfant répond à la morosité du quotidien.
« La fatigue et la colère s'incrustent partout. (…) Et nous, les enfants, nous absorbons tout. Nous nous laissons imbiber de tout sans que les gens s'en aperçoivent… Jusqu'au moment où on nous presse. Nous sommes des enfants éponges. Il ne suffit pas d'essorer, il faut faire attention dans quoi on nous plonge. Même lavés, rincés, séchés à maintes reprises, les traces restent en nous. »
Ce « nous » réapparaissant tout au long du récit, ouvre sur une dimension polyphonique particulièrement intéressante dans *Marzi*, et élargit par ailleurs considérablement le champ d'expression habituellement attribué à la bande dessinée. Partagé entre deux langues (le français et le polonais), entre deux âges (l'enfance et le recul de l'âge adulte) ou encore entre deux entités personnelles (le « moi » et un « nous » polyvalent, renvoyant tantôt à sa génération, tantôt au peuple polonais ou à

la population ouvrière de Stalowa Wola), le texte joue sur différents niveaux de narration. Cependant, cette polyphonie énonciative n'engendre pas de réelle diffraction. Au contraire, l'instance narratrice fédère, par la transversalité de son regard, une situation historique à la fois personnelle et collective inscrivant son récit dans une dynamique plus vaste de reconstruction mémorielle et d'appropriation de l'Histoire. À la découverte d'une page du XX^{e} siècle, ce livre s'adresse donc à tous, enfants ou adultes curieux d'entrevoir ce qu'était la vie derrière le rideau de fer. Guidés par la fraîcheur d'un point de vue contrastant avec la morosité des années Jaruzelski, les auteurs conjuguent la qualité graphique à celle du texte. Ils nous emmènent dans un passé oscillant entre le rouge et le gris, sans jamais tomber dans le diabolisme ni les pièges du misérabilisme. Perspicace et spontané, le regard de Marzi séduit et emporte le lecteur dans un tourbillon d'évènements, plus ou moins importants mais jamais ordinaires.

Dariusz Vanhonnaeker
Étudiant à l'Université Libre de Bruxelles
en Langues et Littératures françaises et romanes

Słownik niderlandzko-polski.

(Sous la direction de Klimaszewska Z., Morciniec N. & Genis R.), Pegasus, Amsterdam, 2009, 1137 p.

+

Słownik polsko-niderlandzki.

(Sous la direction de Klimaszewska Z. & Genis R.), Pegasus, Amsterdam, 2009, 1135 p.

Fin du mois de novembre 2009, a paru chez Pegasus, l'éditeur amstellodamois de slavistique, le tant attendu dictionnaire polonais-néerlandais/néerlandais-polonais. Ce dictionnaire en deux volumes remplace le vieux dictionnaire de poche de Norbert Morciniec, qui, par défaut, a connu ces trente dernières années de nombreuses rééditions. Le dictionnaire en un volume de Morciniec ne suffisait plus depuis longtemps, non seulement en raison de l'étendue limitée du vocabulaire qu'il contenait, mais aussi à cause de la façon dont ce vocabulaire était traité par le lexicographe. L'explication grammaticale (de grande importance dans une langue complexe à flexion comme l'est le polonais) faisait gravement défaut, tout comme la nécessaire contextualisation de lexèmes de significations différentes.
Le nouveau dictionnaire satisfait amplement ces deux points faibles. Le tome polonais-néerlandais, établi sous la direction de feu Zofia Klimaszewska (Université de Varsovie) et de René Genis (Université d'Amsterdam), contient, d'après les informations de l'éditeur, « dans l'ensemble 32 000 articles, environ 45 000 définitions, plus de 62 000 exemples et 5 000 variantes de forme ». L'homologue néerlandais-polonais, dont était aussi responsable le susmentionné Morciniec (Université de Wrocław), à côté Klimaszewska et Genis, couvre quant à lui, et toujours selon l'éditeur, « 47 000 articles, environ 62 000 définitions et 60 000 exemples ». Afin de fournir à l'utilisateur des informations aussi claires et complètes que possible sur les caractéristiques grammaticales, lexico-sémantiques et

syntaxiques de chaque lexème, chaque entrée est munie des étiquettes, codes et autres commentaires nécessaires (genre, catégorie grammaticale, aspect, flexion, rection, contexte d'utilisation, etc.). À la version polonais-néerlandais est joint un exhaustif compendium de grammaire (sous la rédaction de Włodzimierz Gruszczyński), qui dresse la carte des déclinaisons des noms, des chiffres ainsi que de la conjugaison des verbes.

Néanmoins, même ce dictionnaire – comme tout projet ambitieux de cette envergure et de cette complexité technique – peut faire l'objet de quelques remarques critiques. La disproportion dans le nombre d'articles proposés (32 000 pour le polonais-néerlandais contre 47 000 pour le néerlandais-polonais) trahit sans doute une certaine incohérence en ce qui concerne le vocabulaire enregistré. La complexe genèse du dictionnaire, dont la composition a été initialement confiée à deux équipes de rédaction, en donne sans doute une explication partielle. Cela signifie également que l'espoir exprimé dans la préface « que ce dictionnaire en deux volumes, qui comprend de nombreux mots récents, réponde aux besoins de l'époque » n'est pas entièrement réalisé. On remarque par exemple que certains mots fréquemment utilisés dans le domaine des TICE n'ont pas (encore) trouvé leur place dans le dictionnaire.

Un éternel point faible dans la lexicographie néerlandophone est bien entendu l'inclusion non systématique de mots néerlandais qui sont utilisés exclusivement en Belgique. Compte tenu de l'immense majorité de collaborateurs hollandais dans l'équipe de rédaction, il n'est pas étonnant que des lexèmes assez typiques du néerlandais du sud soient passés à travers les mailles du système lexicographique.

Il ne fait aucun doute que ces lacunes seront comblées dans les éditions suivantes du dictionnaire. Il est alors à espérer que l'inévitable avancée des nouvelles technologies ne va pas seulement se manifester dans le corpus du dictionnaire, mais aussi dans le lancement d'une version électronique du dictionnaire. Cette digitalisation ne va pas seulement faciliter l'utilisation et accroître le nombre d'applications (dont l'incontournable *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego* sous la rédaction Stanisław Dubisz peut servir de modèle), mais sans doute aussi simplifier le rapprochement des deux versions du dictionnaire.

Kris Van Heuckelom
Université catholique de Leuven

Polska i Macedonia. Bibliografia. Komentarze. Studia.

Wrocławski Krz., Bogusławska M. & Wróblewska-Trochimiuk E., Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, Varsovie, 2009, 414 p.

Krzysztof Wrocławski, auteur de plus de cent publications scientifiques sur la langue macédonienne, s'est attelé, cette fois avec deux autres slavistes varsoviens, à la rédaction d'un recueil bibliographique, véritable synthèse de ce qui unit jusqu'à ce jour les Polonais et les Macédoniens sur le plan scientifique et culturel.

Ce travail se décline en trois parties principales. Dans la première partie, intitulée « Studia », les auteurs présentent l'univers, ô combien compliqué, des relations polono-macédoniennes. Ainsi, le lecteur peut non seulement se familiariser avec le profil historique des contacts entre la Pologne et la Macédoine, et ce dès l'époque du Moyen-Âge, mais également avec l'évolution et la dynamique même des relations entre les deux pays. En outre, les auteurs ont décidé de présenter, de manière plus

détaillée, le *genius loci* polono-macédonien en trois catégories d'intérêts : la linguistique, les contacts littéraires et les liens théâtraux. Une telle approche permet au lecteur non averti de découvrir clairement et rapidement la genèse relativement longue des relations scientifiques et culturelles entre ces pays, mais aussi de prendre la mesure de leur importance, de leur diversité et de leur complexité.
La deuxième et la troisième partie (« Macedonica » et « Polonica ») traitent, tour à tour, de l'aspect bibliographique en signalant les ouvrages macédoniens publiés en Pologne et les ouvrages polonais parus en Macédoine. Du reste, les auteurs se concentrent délibérément sur les ouvrages slaves en les singularisant parmi les publications non slaves.
Il convient, ici, de rendre un hommage particulier tant à la richesse du matériel bibliographique rassemblé qu'à son agencement. Les données ont fait l'objet d'une collecte efficace et d'un minutieux ordonnancement, ce qui permet au lecteur de trouver aisément et rapidement des références bibliographiques intéressantes. Par ailleurs, les auteurs ont établi des listes thématiques consacrées aux travaux linguistiques, aux articles littéraires spécialisés ainsi qu'aux traductions littéraires. Le système de renvois utilisé par les auteurs est particulièrement utile dans la recherche de sources car il établit un lien entre les références bibliographiques et les commentaires, en indiquant les liens thématiques et les relations entre les différents travaux de recherche.
Dès lors, *Polska i Macedonica. Bibliografia. Kommentarze. Studia* constitue, d'une part, un précieux outil pour les spécialistes des sujets polono-macédoniens, et permet d'autre part au lecteur-amateur de s'initier, sans trop de difficultés, à la problématique, de l'appréhender, grâce aux publications réunies, dans le vaste contexte des relations bilatérales historiques, scientifiques et culturelles.

Marek Pandera
Université Jagellone / Université Libre de Bruxelles

Taemnycja. Zamisť romanu

Jurij Andruhovyč, Folio, Kharkhov, 2007. Traduit de l'ukrainien en russe par Zaven R. Bablojan, sous le titre Tajna. Vmesto romana, Folio, Kharkhov, 473 p.

Pour trouver un peu de reconnaissance à l'Ouest, le parrain de la scène littéraire ukrainienne post-soviétique a longtemps dû compter sur le succès de ses éditions allemandes. Il semble, d'ailleurs, que les Allemands n'aient cessé d'être des pionniers dans la diffusion de la littérature ukrainienne contemporaine au-delà de ses propres frontières. Ainsi, par exemple, il aurait assurément fallu attendre bien plus longtemps les traductions italienne (2007) et française (2009) du récit d'épouvante *Kulť* (Culte, 2001), le premier roman du jeune Ljubko Dereš, si sa parution aux éditions Suhrkampf en 2005 n'avait pas été une telle réussite. Les polonistes connaissent probablement Jurij Andruhovyč par le biais de sa collaboration avec Andrzej Stasiuk pour le livre *Moja Europa* (2001). Ce double essai est paru en français aux éditions Noir Sur Blanc (*Mon Europe : essais*, 2004), maison qui par la suite a publié deux romans d'Andruhovyč, *Moscoviada* (2007) et *Douze cercles* (2009).
Né en 1960 à Ivano-Frankivs'k, alors Stanislaviv, Andruhovyč est poète, prosateur, essayiste, chanteur (on lui doit des apparitions exceptionnelles avec Karbido de Wrocław et Mertvyj Piven' [Le Coq mort], groupe culte ukrainien), artiste de

performance, traducteur et scénariste. En 1985, avec les poètes Oleksandr Irvanec' et Viktor Neborak, il fonde « Bubabu », un mouvement poétique qui se fait rapidement une réputation légendaire grâce à des performances excentriques, jusqu'ici jamais vues en Ukraine. Le nom Bubabu est né de la contraction de BUrlesk BAlagan BUfonada (*Balagan* signifiant « sottise »). Un nom ravissant, puisque le son du mot laisse percer le contenu de la triade qu'il cache. En outre, il transmet l'atmosphère carnavalesque et quelque peu subversive qui régnait ces soirées-là, vers la fin des années 1980.

Taemnytsja : Zamisť romanu (Le secret. Au lieu d'un roman) est une (auto)biographie écrite sous la forme d'une interview de grande envergure qui dura sept jours. Ainsi, le texte se divise naturellement en sept chapitres, qui se présentent dans un double ordre chronologique (celui de ces sept jours et celui du récit). Les questions et les réponses tournent autour des thèmes suivants : l'enfance, les années d'étude à Lvov, le mariage du héros, le service militaire, le travail de nuit en tant que typographe, les rencontres décisives avec le poète et publiciste Mykola Rjabčuk, la genèse de Bubabu, l'époque incontournable de 1988-1989, la vie d'étudiant grisonnant à Moscou, la mort de son père, l'odyssée à travers l'Europe, et le *leitmotiv* absolu dans l'œuvre de cet écrivain : l'Europe du centre-est.

La construction de *Taemnycja*, qui rend clair le sous-titre « au lieu d'un roman », est à la fois simple et géniale : dans le prologue, « odno iz vozmožnych » (Un des possibles), le quinquagénaire Andruhovyč s'empare d'un alibi astucieux pour écrire son autobiographie sans risquer de passer pour un prétentieux. Berlin 2006. L'auteur s'enfuit de son *writer's block* en acceptant l'invitation, voire la supplication, de se faire interviewer pendant une semaine par le journaliste allemand Egon Alt. Après un certain temps, Alt lui envoie par courrier l'intégrale des conversations enregistrée sur mp3, ainsi qu'une note : « Kak by to ni bylo, u tebja esť polnoe pravo sohranjať eto u sebja - nu hotja by na pamjať. Ili na pamjať o pamjati, kak vospominanie o vospominanijah » (De toute façon, tu es entièrement fondé à les garder chez toi - même si ce n'était que comme souvenir. Ou comme souvenir d'un souvenir, comme mémoire des mémoires.) Mais bientôt, ses mots se transformeront par la force des choses en lettre d'adieu : Alt meurt dans un accident. Pour rendre un dernier hommage au journaliste, dont il s'est rapproché au cours du projet, l'auteur ne trouve rien de mieux que de transcrire et publier l'interview. Vers la fin du prologue, l'élégance avec laquelle l'écrivain (Andruhovyč ?) se sait délivré des étiquettes de fiction et de réalité, ne fait plus aucun doute : après tout, ce que le lecteur tient dans ses mains, est, sous la forme d'un dialogue, soit fictif, soit réécrit par l'auteur lui-même, la vie racontée (et non pas vécue) de quelqu'un qui n'a d'ailleurs jamais caché sa prédilection pour la mascarade.

Alexandre Popowycz
Diplomé de Slavistique à l'Université de Gand

Il gatto che si mordeva la coda

Liaci E., Il Filo, Rome, 2007, 160 p.

Il gatto che si mordeva la coda (Le Chat qui se mordait la queue) est le premier livre du poloniste et professeur Emanuele Liaci (1976). Sur un arrière-fond autobiographique, ce roman à la première personne fait interagir Ferdy Durke, Gingio pour les intimes, une figure inspirée du roman de Witold Gombrowicz, avec Mattia Pascal, un célèbre personnage de la littérature italienne né sous la plume de Luigi Pirandello. L'histoire commence à Rome, le héros-narrateur doit entamer son premier jour de travail comme interprète polonais-italien de Ferdy Durke dans un procès contre Mattia Pascal, lequel est accusé d'homicide et de faux témoignage. Mais voilà que le procès est reporté de dix jours, laps de temps qui lui donne l'opportunité de rejoindre son client, sur la demande de celui-ci, à Varsovie. Il imagine alors emmener avec lui Mattia Pascal afin de le sauver en le confrontant à son adversaire. Toutefois, le protagoniste se retrouve littéralement « victime de son propre héroïsme » (p. 52) : croyant faire marcher Durke et Pascal dans son plan, il tombe dans le leur. Ces derniers ayant fomenté le projet de le démasquer, de le révéler à lui-même, de le libérer de la forme.

Le problème de la forme est tant le trait d'union entre les trois écrivains et le fil conducteur du récit que le sujet même du roman. Liaci a eu l'idée géniale de réunir et surtout de redonner vie aux conceptions de forme de Gombrowicz et de Pirandello. Pour ce faire, il prolonge *Il fu Mattia Pascal* (Feu Mathias Pascal, 1904) et *Ferdydurke* (1938) de telle manière à provoquer une rencontre entre Ferdy Durke et Mattia Pascal sur un pont à Rome : Durke « cuculise » Mattia Pascal, en lui suggérant le fameux meurtre dont il est accusé, qui consiste à abandonner la forme d'Adriano Meis, la deuxième identité qu'il s'était créée, et de retourner à son ancienne forme, celle de Mattia Pascal. Réunis par le narrateur de *Il gatto…*, les deux personnages vont ensuite l'aider à résoudre son problème de forme. Comme il l'explique dans sa préface, le héros et narrateur est en pleine crise existentielle : arrivé à l'âge de trente ans, il sent qu'il doit passer un nouveau cap pour devenir un adulte. Toutefois, face à cela, il sent un « inconfort physique » car il a peur d'emprisonner son corps dans une forme pour se conformer à une idée d'existence déjà établie. Cet « inconfort physique » devient ainsi un « inconfort social » puisqu'il craint d'être perçu par les autres tel qu'il n'est pas. Et le danger est qu'il se comporte tel que les autres le voient, provoquant par là un second « inconfort physique ». Ses trente ans annoncent la perspective de cet inconfort. Par ce roman, il aspire à trouver un équilibre entre ses deux moi. Et finalement, il arrivera à se mordre la queue…

Ce livre n'est pas seulement original, intéressant et divertissant, il est surtout courageux. Il est audacieux de reprendre et de prolonger des œuvres de maîtres de la littérature mondiale. En outre, ce geste témoigne d'une ouverture interculturelle (visible par l'emploi fréquent de mots polonais) particulièrement estimable. Cela passe, d'une part, par une mise en évidence de thèmes universaux, lesquels ne peuvent qu'amener le lecteur à s'interroger sur lui-même, et, d'autre part, par des efforts de transmission de la culture et de l'histoire polonaises à son public italianophone. Liaci réussit ainsi à communiquer son univers et surtout à se faire comprendre du lecteur. *Il gatto…* est un roman complexe qui comprend plusieurs niveaux d'interprétation, mais l'auteur parvient à le rendre accessible par un style limpide, une langue vivante, moderne, une structure claire et un suspens bien mené.

Aussi les spécialistes de la littérature trouveront-ils leur bonheur dans le labyrinthe intertextuel de citations, imitations, allusions (y aurait-t-il un retour à Sinclair Lewis ?) voire carrément de symétries avec d'autres livres (précisément avec *Ferdydurke*). Sans parler des notes de Roger Waters, l'ex-membre du groupe Pink Floyd, qui imprègnent toute la partition de Liaci. Pour terminer, je soulignerai la pertinence avec laquelle l'auteur représente la Varsovie d'aujourd'hui tant dans sa dimension historique que sociale, cette ville qui regarde vers l'Ouest, sans toutefois pouvoir oublier qu'elle était tout autre il y a cinquante ans, « cette ville paradoxalement vieille et pleine de cicatrices de jeunesse » (p. 137).
À lire très bientôt en polonais.

Lucia Pascale
Étudiante de l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"